Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

О. АФАНАСЬЕВА — «Зори Парижа» (в творч. мастерской Г. Рошаля). ПЛАН ПЕРВОГО КВАРТАЛА ПОД УГРОЗОЙ. В. УСИЕВИЧ — За качество! ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА И НАТУРАЛИЗМА. П. ОСИПОВИЧ — Новые пути. Р. ЭЙДЕМАН — Правдивость и простота. А. ГОЛОВНЯ — Мастерство оператора. Н. НАУМОВ и Я. БЕРЛИНЕР — Без слащавости и грима. Э. АРНОЛЬДИ — Кинг Видор.

№ 14 (726) ПОНЕДЕЛЬНИК, 16 МАРТА 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

ДИСКУССИЮ — В ТВОРЧЕСКИЕ СЕКЦИИ

Кое-кто склонен думать, что развернувшаяся по всему фронту искусства дискуссия о формализме и натурализме уже подходит к своему благополучному завершению. Можно почить на лаврах и успокоиться до очередной встряски. Глубочайшее и вреднейшее заблуждение. Рассматривать дискуссию, как временное, преходящее явление, оставляющее на поверхности искусствоведческого моря одну только рябь, могут только люди, упорно не замечающие настойчивых требований нашего культурно выросшего зрителя.

Знаменательные сигналы «Правды» о вреднейших тенденциях в ряде областей нашего искусства (театр, балет, музыка, кино) являются далеко не эпизодическими — они выражают новую полосу в развитии нашего искусства. Выдвинутые статьями «Правды» требования народности и простоты, глубокой идейности в сочетании с высоким художественным мастерством—во весь рост ставит вопрос о качестве наших произведений, о создании советской классики. Эти серьезные требования, предъявляемые искусству, целиком вытекают из хозяйственного и культурного расцвета страны, они идут от сильно выросших в культурном и политическом отношениях советских людей.

К сожалению, это далеко еще не осознано и воспринято всеми творческими работниками. Об этом свидетельствуют вымывшееся в ходе дискуссии стремление провозгласить своеобразную амнистию формалистам, огульно зачисляя их в разряд талантливых и умных людей, принесших огромную пользу своими работами в области технологии мастерства. Об этом ярко говорит также отсутствие достаточной самокритики у отдельных мастеров, умения по-деловому проверить и осмыслить пройденный путь и вложить «персты в собственные раны». Это тем более необходимо, что крупнейшие мастера нашего искусства имеют немало последователей среди молодых кадров, среди учащихся искусствоведческих вузов. Занявить полным и нерыващим голосом о своих ошибках—это совсем не значит снизить свой авторитет и предстать в образе «кающегося грешника». Это значит только выполнить свой долг советского художника и помочь правильному воспитанию молодых кадров.

В этой связи особенно важно отметить, что дискуссия еще совсем не охватила куаниц наших кадров в Москве и Ленинграде (ВГИК и др.). Именно здесь развертывается борьба за молодежь, за правильное направление учебной работы. Всем известно, какой огромный вред нанес формализм учащимся наших искусствоведческих вузов. Нет никакой гарантии, что и сейчас еще, формалисты, воспользовавшись приупилением нашей бдительности, не продолжают засорять мозги учащихся. Надо провести авторитетную и квалифицированную проверку под этим углом зрения качества учебы во ВГИК и других учебных заведениях, проверить учебные планы и пособия, по которым подготовляются новые кадры.

Необходимо также предостеречь от проявления административного усердия в отношении тех или иных творческих работников, у которых наблюдаются элементы формализма и натурализма, а также предостеречь от огульного наклеивания ярлычков. В искусстве особенно необходим чуткий, индивидуальный подход, нужно исчерпать до конца все способы воспитательного воздействия. Товарищеская критика формалистических и натуралистических тенденций, проявляющихся в работе того или иного художника, поможет быстрейшей ликвидации из'янов в их творчестве и переходу на рельсы социалистического реализма. Одинаково вредны и захваливания и огульные охаивания. Особенно необходима товарищеская помощь молодым художникам, у которых болезнь формализма и натурализма не зашла еще далеко. И в первую голову—это дело творческих секций и руководства наших киностудий.

Вот почему особенное значение приобретает сейчас дальнейшее перенесение дискуссий в творческие секции. Это означает и дальнейшую конкретизацию борьбы с формализмом и натурализмом. Недостатком происходившей в Доме кино дискуссии явилось как раз отсутствие конкретной критики произведений, критики творческого пути отдельных мастеров. Необходимо этот пробел восполнить дальнейшим обсуждением поднятых «Правдой» вопросов в наших творческих секциях на конкретном материале. Необходимо обсудить не только уже сделанные произведения с точки зрения наличия в них формализма и натурализма, но и проверить общественным путем находящиеся и поступающие в производство произведения. Нужно организовать обсуждение наиболее значительных сценариев, работу режиссеров, операторов, художников, актеров и т. д. До последнего времени дискуссии говорят, главным образом, о драматурге и режиссере. Но ведь немалое значение имеют и актер, оператор, композитор, художник, составляющие тот единый коллектив, общим результатом работы которого является кинопроизведение. Огромную пользу принесет привлечение к обсуждению конкретных фильмов и проблем киноискусства представителей смежных искусств (писателей и драматургов, литературных и театральных критиков, театральных режиссеров, актеров и т. д.). Такое совместное обсуждение будет несомненно действенным и плодотворным.

Перевод дискуссий о формализме и натурализме на путь конкретного обсуждения отдельных произведений совсем не означает принижение ее общего методологического значения. Наоборот, от обсуждения конкретных фактов искусства следует подняться на высоты марксистско-ленинских обобщений. Так, например, обсуждая отдельные кинопроизведения со всех точек зрения, подробно анализируя все компоненты, из которых складывается этот наиболее синтетический вид искусства, можно будет значительно двинуть вперед разрешение давно назревших проблем кинотеории (сюжет, образ жанр и др.), правильно классифицировать творческие направления.

Дискуссия перенесенная в творческие секции, не только позволит нанести дальнейший сокрушительный удар формализму, натурализму и упрощенчеству, но и поможет разработке важнейших проблем киноискусства.

«ЗОРИ ПАРИЖА». Режиссер заслуж. деятель искусств Г. Рошаль. Оператор Л. Косматов. П-во Мосфильм. НА СНИМКЕ: артистка Мекинская в роли Катрин. Фото Рогатнина.

План первого квартала под угрозой

ВМЕСТО ШЕСТИ КАРТИН—ДВЕ

Плохо начался производственный год в студии Межрабпомфильм. Два ее фильма «Месяц май» и «О странностях любви» сделаны на очень низком идеологическом и художественном уровне.

Остальные фильмы, находящиеся в производстве, снимаются крайне медленно. Межрабпомфильм выполнил план января и февраля менее чем наполовину (48,6 проц.).

В январе нужно было закончить по плану картину «У самого синего моря», а в феврале — «Соловей-соловушко». Картина «У самого синего моря» закончена в марте с опозданием на два месяца.

Несмотря на обещания постановочной группы «Соловей-соловушко» работать энергично, завершение производства картины подвигается слабо. План первых двух месяцев нынешнего года выполнен группой всего на 80 процентов. Никаких об'ективных причин невыполнения плана группа привести не может.

По плану Межрабпомфильм должен был выпустить в марте четыре картины, начатые производством в прошлом году. Это фильмы: «Борцы», «Глюкауф», «Сердце гор» и «Восстание камней». Более или менее благополучно обстоит только с первым фильмом. «Борцы» уже готовы и вскоре поступят на экран.

Что же касается остальных постановок, то они будут закончены с большим опозданием. Из-за переделок сценария в феврале приостановлены съемки картины «Сердце гор». Группа находится в простое.

Аналогичное положение с фильмом «Восстание камней». После окончания съемок (?!) переделывается сценарий. Съемочная группа по картине «Восстание камней» выполнила двухмесячный план на 46,1 проц.

Решение о необходимости приостановить съемки картины «Глюкауф» принято дирекцией Межрабпомфильм еще в начале года. Тогда же было поручено режиссерам вместе с писателем Бабелем переработать сценарий. Много времени ушло на переговоры и согласования. Съемочная группа два месяца почти не работала. План выполнен на 15 процентов. Постановочный цех давно приготовил в павильоне декорацию, но когда возобновятся съемки фильма «Глюкауф» — неизвестно.

В последние два месяца руководство Межрабпомфильм вплотную подошло к деятельности групп. Устраиваются просмотры сырых материалов, организуются широкие дискуссии творческих работников. Если бы так была налажена работа в прошлом году, то возможно не пришлось бы теперь тратить столько времени и энергии на переделку и доработку почти законченных картин.

Руководители Межрабпомфильм об'ясняют производственные срывы плохим качеством пущенных в производство сценариев, которые приходится переделывать в процессе постановки картин.

Однако работа сценарного отдела Межрабпомфильм в этом году, как и в прошлом, продолжает быть совершенно неудовлетворительной. План первого квартала фактически сорван из-за отсутствия сценариев.

В итоге: за два месяца первого квартала Межрабпомфильм вместо шести фильмов выпустил два. Вместо трех фильмов начат производством только один.

А. АЗАРИН

ЖОНГЛИРОВАНИЕ ЦИФРАМИ

По официальным данным треста Союзтехфильм, его московская студия работает вполне нормально. Уже в декабре 1935 года киностудия рапортовала о 105-процентном выполнении годового производственного плана. По данным треста, студия не снижает темпов работы и в 1936 году. За январь и февраль текущего года план выполнен на 106,5 проц.

Такова официальная сторона выполнения планов. Но если познакомиться поближе с производством студии Мостехфильм, походить по пустым павильонам, поговорить с простаивающими режиссерами, то возникают законные сомнения. Так ли все благополучно, как говорят сводки плановиков?

План производства первого квартала 1936 года состоит преимущественно из переходящих фильмов. Вместо 12 фильмов, запланированных в плане первого квартала, как переходящие, теперь числятся 42. Таким образом 30 фильмов не успели закончить в четвертом квартале 1935 года. Однако часть переходящих работ в первом квартале тоже не сделана и переносится во второй.

Что же это за таинственные «переходящие» 1935 года, которые переходят из квартала в квартал 1936 года? Оказывается, это просто «недоконченные хвосты» 1935 года. Вот примеры. Картина «Табунное коневодство» должна быть кончена по плану к 25 ноября 1935 года. Сейчас срок перенесен на 25 марта 1936 года (!). Фильм «Автоматическое огнестрельное оружие» должен был быть закончен по плану 10 сентября 1935 года. Теперь срок сдачи — 20 марта 1936 года (!). Фильм «Новый метод футеровки» вместо 15 августа 1935 года будет закончен только во втором квартале 1936 года. Фильм «Прибор Казабланка» вместо 25 октября 1935 года сдается 25 февраля 1936 года. Картина «Растительная клетка» заканчивается производством вместо 15 ноября 1935 года 20 февраля 1936 года, и т. д.

За счет такого рода «переходящих» и выполняется план первого квартала.

По некоторым фильмам наблюдается резкое увеличение метража против первоначальной сметы («Махорка», «Полезные ископаемые», «Производство советской пленки» и др.). Возросший метраж тоже входит в процент выполнения плана, вуалируя срыв работы по другим запланированным темам.

В киностудии до сих пор нет уточненного тематического плана на весь год. Плановый отдел оперирует по преимуществу «ориентировочно-условными» единицами и опять теми же «переходящими» постановками.

Эта система «планирования» санкционирована трестом Союзтехфильм, который вполне удовлетворен цифровыми данным по выполнении плана студии. Видимо, некоторых работников треста и студии устраивают такие формы учета. Поэтому до сих пор не составлен подробный годовой план с указанием, какие именно фильмы будут находиться в производстве (по кварталам), когда начало и окончание с'емок, когда группы должны быть в экспедиции, когда будут сниматься в павильонах, и т. д. и т. п.

При наличии четкого промфинплана не может быть такого вопиющего разрыва между фактическим положением вещей и цифровыми данными. И в самом деле, чем можно об'яснить, что **по официальным данным программа студии за январь и февраль выполнена на 106,5 проц., а в течение тех же двух месяцев больше половины с'емочных групп (тоже «по официальным данным») находилось в простое?**

Либо в студии слишком много лишних людей, либо с цифрами в Союзтехфильм обращаются безответственно.

Ц. ЭЛЬЯШЕВА

НЕУТЕШИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

В феврале кинопромышленность продолжала работать неудовлетворительно. По тресту ФОКХТ февральский план выполнен на 64 проц. по пленке, по фотобумаге — на 44,5 проц., по фотопластинкам — на 77,6 проц. и по фотоотпечаткам — на 69,2 проц.

Февральские показатели Киномотором мало отличаются от январских. Лишь куйбышевский завод «Кинап» выполнил февральскую программу (по валовой продукции — на 101,1 проц. и по товарной — на 108,4 проц.). Ленинградский же завод «Кинап» выполнил план по валовой продукции на 110,3 проц., а по товарной — лишь на 85,2 проц. Одесский завод оказался в феврале еще в худшем положении — план по валовой продукции выполнен на 105,6 проц., а по товарной — лишь на 58,8 проц.

Причины плохой работы кинопромышленности в феврале кроются в слабом руководстве предприятиями и стахановском движении. Шосткинской пленочной фабрике принадлежит пальма первенства в этом отношении.

Фабрика выполнила февральский план лишь на 67,5 проц. (по негативу — на 89,2 проц., а по негативу — на 72,6 проц., по негативу А — на 66,0 проц.).

Срыв плана по фотопластинке (фабрика № 2 выполнила план на 66,4 проц.) вызвал поставщик стекла (Зудовский завод, Ивановской области). Неожиданно (для отдела снабжения ФОКХТ) Зудовский завод начал ремонт и отпустил рабочих на месяц. Заводоуправление не учло при этом одной «мелочи». Стахановцы закончили ремонт завода на две недели раньше. И он простоял лишние две недели.

Фотопластиночные фабрики ФОКХТ испытывают также «перманентные» перебои в снабжении. Договор на снабжение фабрики сырьем заключен с Ивановской конторой Стеклофарфорфторста. Стекольный же завод, в распоряжении которого находится склад готовой продукции, не подчиняется Ивановской конторе и не выполняет обязательств треста. По договору пластиночные фабрики должны получать определенный ассортимент стекла, а Зудовский завод этот договор игнорирует и отгружает стекло «по своему усмотрению». Это приводит к тому, что фотопластиночные фабрики вынуждены затрачивать время и средства на дополнительную обработку стекла, получая при этом значительные отходы.

На работе фотобумажной фабрики также отражается неурегулированность отношений с поставщиками сырья — фотоэмульсии (Гознак, Подольская фабрика). Гознак имеет возможность обеспечить фотобумажную фабрику нужным количеством фотоэмульсии, но ничего от этого не отражается. Необходимо урегулировать наконец взаимоотношения Гознака с ФОКХТ. Пора вывести фотобумажную фабрику из вынужденного простоя.

Прорыв имеет место и в работе копировальных фабрик. Последние выполнили план по массовой печати на широкой пленке на 92,8 проц. и на узкой — 72 проц. (Москва, Ленинград).

Необходимо также отметить скверное снабжение механических заводов. Киноснабсбыт лишь в марте спустил заводам фондируемые материалы на первый квартал. Наблюдается неоправданное снабжение.

Киноснабсбыт предусмотрел на весь 1936 год снабжение олесского завода «Кинап» (для звуковых передвижек) 2440 микрообъективами, 2115 об'ективами «Томп» и... 1300 конденсаторами СМ-1. Ясно, что для 2490 звуковых передвижек требуется одинаковое число перечисленных приборов. Когда же Киноснабсбыт снабдит дополнительно олесский завод 376 микрообъективами и 1190 конденсаторами?

Киноснабсбыт строит план снабжения заводов таким образом, что большая часть материалов, сырья должна попасть на заводы в четвертом квартале. Так, например, об'ективом «Томп» Киноснабсбыт наметил снабдить олесский завод «Кинап» в первом квартале 315 шт., во втором — 455 шт., в третьем — 575 штук, а в четвертом — 700 шт.

Такая неравномерная отгрузка ничем необъяснима и ставит в тяжелое положение производство.

Киннопромышленность обязана вступить во второй квартал без позорных прорывов. В этом ей должны помочь снабжающие организации и кооперирующиеся с нею предприятия.

П. ЮЖНЫЙ.

„Зори Парижа"

(В творческой мастерской ГР. РОШАЛЯ)

Полтора месяца прошло с тех пор, как заслуженный деятель искусства Г. Рошаль начал с'емки картины «Зори Парижа». В назначенный по плану день с'емки первого об'екта—«комната Катрин» — начать не удалось, потому что техническая база не успела приготовить декорации. Все же с'емки этого об'екта были закончены на один день раньше срока. Это характеризует систему работы группы режиссера Рошаля. Несмотря на задержку декораций, на трудности, возникающие в связи с тем, что участвующие в картине театральные актеры постоянно заняты, декорации на декорацией снимаются в точно намеченные сроки, а часто даже и досрочно.

В чем же секрет успешной работы группы «Зори Парижа»? Прежде всего в том, что группа тщательно провела подготовительный период. До начала с'емок не только режиссер, но и все участники группы изучали материалы о Парижской коммуне, внимательно знакомились с бытом, фольклором, одеждой. Ассистенты и помощник режиссера поняли всю ответственность постановки такой серьезной исторической картины и детально продумали каждую декорацию, каждый эпизод.

Опытные консультанты - специалисты—историки, искусствоведы и др.—дали подробные заключения по сценарию. На с'емках каждой декорации присутствует консультант - историк (тов. Голосовкер), которая проверяет детали обстановки, одежды, правдивость изображения быта Коммуны. Костюмы героев фильма продуманы до булавки в галстуке. По специальному заказу сделаны ботинки с тупыми носами, пестро вышитый жилет фабриканта Вессе, его тисненая золотом палка, которую он все время держит подмышкой, его коричневая трость с черным набалдашником.

Приняты все меры к тому, чтобы обеспечить точность в передаче характерных подробностей. Так, например, дверные ручки ратуши представляют собою бронзовую лапу, сжимающую синий стеклянный шар. Серьги и кольца на женщинах, даже играющих второстепенные роли, не отличаются по внешнему виду от украшений парижских модниц начала 70-х годов прошлого столетия.

Во время с'емки коридора ратуши, среди массы людей, консультантка заметила актрису, играющую эпизодическую роль в фильме. Осмотрев надели ее костюм и прическу, она сделала ряд существенных замечаний.

— В общем все верно, — сказала она актрисе, — и цвет и фасон, но кофточка должна быть уже, парижанки обтягивали себе талию. В прическе же слишком много локонов.

Костюмерша тут же взялась за иголку, парикмахер за щипцы, — и в несколько минут недостаток был устранен.

Постоянно присутствует на с'емках и консультант тов. Тагиев, который следит за диалогом и проверяет детали военного обмундирования. Изображение горящих домов на повозных упряжках федератов, трехцветные значки с фригийской шапочкой посредине и надписями на трех гранях — «свобода, равенство, братство» — все эти аксессуары обмундирования войск Коммуны точно воспроизведены.

Ассистенты режиссера обычно нередко исполняют лишь технические обязанности. Случается, что ассистенты с многолетним стажем ничего не знают, кроме множества телефонов различных «нужных людей». У Рошаля же ассистенты непосредственно участвуют в творческом процессе и проходят серьезную школу режиссерской работы. Коллектив тов. Рошаля —это подлинно творческая мастерская.

Каждый из трех ассистентов (тт. Брожовский, Герасимов и Ладыженская) отвечает за определенную часть постановки. Тов. Брожовский вместе с консультантом тов. Голосовкер провели большую работу по реквизиту и костюмам. Из музеев, архивов и складов он доставал образцы мундиров, ружей, пушек и следил, как в студии делали по ним бутафорию. Тов. Герасимов проверяет декорации и отвечает за технику проведения с'емок. Он же работает над немым вариантом картины.

Тов. Ладыженская подбирает типаж и актеров для эпизодических ролей, вплотную справляясь с этим делом. Она нашла четырех очень способных ребят для исполнения ролей детей тетушки Нишо. Одна из них оказалась настолько способным, что вероятно будет играть Гамена в фильме «Гаврош». Люди, снятые в эпизодических ролях в коридоре ратуши — матрос, типичный француз с черными глазами и бородкой, человек во фригийском колпаке, старик с трубкой и, главное, — караул федератов — прекрасно передают характер эпохи.

Все декорации разделены между ассистентами, каждый из них составляет точный монтажный план с'емки за несколько дней до ее начала и представляет этот план на утверждение режиссера. Монтажный план с'емок декорации «комната Катрин» составлял Герасимов, «подвал замка Бэкон» — Брожовский, «комната Этьена» и «коридор ратуши» — Ладыженская, «комната федератов» — Брожовский, «лестница ратуши» — Герасимов. Следя за поправками монтажных планов, сделанными режиссером, и наблюдая за его работой на с'емках, ассистент изучает теорию и практику режиссуры.

В студии обычно много времени тратится на репетиции с актерами, особенно если это актеры массовки. У Рошаля репетиции в павильоне значительно сокращены, потому что он по нескольку часов репетирует отдельные сцены с основными актерами вне студии. Ассистенты же кадр за кадром репетируют массовые сцены. Благодаря этому повышается производительность работы в павильоне, делается более ежным с'емочный день.

На с'емках «Зори Парижа» постоянно присутствует сценарист тов. Шаховской, который активно участвует в творческой работе режиссера, обсуждая с ним с'емки отдельных эпизодов, игру актеров и т. д. Многие режиссеры считают присутствие сценариста на с'емках совершенно излишним. Однако авторы фильма «Зори Парижа» тт. Шаховской и Рошаль довольны своей совместной работой и признают, что она полезна для них обоих.

*

Сейчас в павильонах студии Мосфильм стоят три больших декорации «Зори Парижа» — сводный высокий коридор ратуши, темная, несколько мрачная комната федератов и такая тесная ратуши. На дворе уже изготовлены сооружения из досок и брусьев — основа декорации «замок Бэкон».

Скоро начнутся натурные с'емки.

О. АФАНАСЬЕВА

ВЫСОКАЯ НАГРАДА

Постановлением Центрального исполнительного комитета Союза ССР награждены орденами участники конного похода вокруг Кавказского хребта.

Среди награжденных орденами «Знак почета» два работника Азово-Черноморского отделения Союзкинохроники: кинооператор **Виктор Александрович Петров** и ассистент оператора **Николай Дмитриевич Подгорный.**

Оба они участвовали в походе и производили кино'емки.

КОНФЕРЕНЦИЯ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

В течение трех дней продолжалась конференция молодых научных работников НИКФИ.

На конференции присутствовали представители смежных научных институтов и работники промышленных предприятий кинематографии.

С докладом о достижениях молодых научных работников института выступил профессор Чибисов. Он привел интересные цифры. С 1931 года институт напечатал 142 научных работы, из них больше 60 процентов принадлежит молодежи. Примерно такой же процент приходится на долю молодежи и в числе работ института, получивших освещение за границей.

Молодые научные работники сделали ряд докладов и сообщений о своих лабораторных и конструкторских работах.

Инженер тов. Кудряшов рассказал о процессе создания советского аппарата для ультрарапидной кино'емки. Изготовление аппарата сейчас заканчивается. **Аппарат сможет снимать 1000 кадров в одну секунду.**

Сейчас в НИКФИ закончено изготовление третьей конструкции уплотненного звукового кинопрожектора. С докладом об этой работе выступил один из конструкторов проектора — молодой инженер тов. Бернштейн. Доклад тов. Лейкоева был посвящен разрабатываемой им совместно с инженером — тов. Петровым — рецептуре бессеребряной диазотипной эмульсии. Лаборатория уже добилась ряда достижений в этой области.

С докладами о своих работах в области исследования десенсибилизирующих материалов, копировальной аппаратуры, природы фотографических свойств желатины и других научных работах выступили молодые работники института тт. Атабекова, Цукерман, Бекулов, Титов, Макаров, Антонов и Зайчиков.

Выступавшие в прениях товарищи отметили ряд недостатков, мешающих нормальному течению научно-исследовательских работ. Одним из главнейших недостатков является отсутствие при институте полузаводских установок, что не дает возможности производить необходимую проверку при некоторых исследовательских работах. Институт не имеет установки по желатине и по обработке пленки.

Отмечалось, что до самого последнего времени у института не было связи с производством. Даже в 1935 году только 15 проц. тем, разрабатываемых в институте, подлежали внедрению в производство. В плане 1936 года это положение значительно выправлено, внедрению в производство подлежит уже 40 процентов тем — ультрарапид, единая рецептура, дубляж, последующая дорисовка, диазотипная пленка, уплотненочный проектор и др. Однако для настоящей связи с производством этого еще мало.

Выяснились также неполадки и в области технической учебы, которая является чрезвычайно слабым участком в институте. В институте мало кружков, кружки плохо посещаются.

Все это говорит о том, что в НИКФИ еще много «узких мест».

Одной из существенных задач конференции было выявление конкретных обязательств научной молодежи к X с'езду комсомола.

Участники конференции тт. Петров, Бернштейн, Зайчиков и Ромм взяли на себя обязательство разработать сверх плана ряд вопросов, связанных с проблемой создания высокой пленки.

А. ШАПИРО

„ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА"

ЛЕНИНГРАД. (От наш. корр.). Заканчивается работа над сценарием второй серии «Юности Максима» — «Возвращение Максима». В ближайшие дни режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг передают сценарий на обсуждение творческой секции.

Одновременно киностудия Ленфильм начала готовить сценарий третьей (последней) серии повести о Максиме. Вся работа по созданию этого сценария разбита на три этапа: фактография, либретто, литературный вариант.

Руководство всеми этапами работы поручено специальной рабочей редакции (заведует редакцией ленинградский критик И. Гринберг). Ближайшее участие в работе редакции принимают режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг и исполнитель роли Максима — заслуженный артист Б. Чирков, работающий над образом с момента зарождения сценария.

Сейчас на первом этапе работы редакция занята собиранием фактического материала об эпохе (третья серия обнимает период от Октябрьской революции до закрытия учредительного собрания). Несколько молодых историков и литераторов получают газеты, журналы, мемуары. Проводятся индивидуальные беседы с участниками событий.

Все интересные и заслуживающие внимания факты заносятся на карточки, из которых составится большая картотека фактов. Проведение такой же работы над сценариями других картин дает возможность создать в киностудии богатейшую картотеку.

Подобранный материал будет передан писателю для разработки либретто. И только после утверждения либретто будет создаваться сценарий.

Новый метод работы над сценарием, проводящийся киностудией Ленфильм, представляет большой интерес.

Сейчас еще рано говорить о результатах. Однако первые итоги, обсужденные на собраниях рабочей редакции, дают основания полагать, что для создания сценария на историческую тему такая коллективная работа позволит скорее и лучше справиться с огромным материалом, требующим детального изучения.

КИНОФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЕЖИ

* — Сидя в зале, я был как-будто на море, далеко—на Дальнем Востоке. Я впервые видел Москву, впервые видел наших вождей — тт. Сталина, Молотова, Калинина. Слышал речь т. Ворошилова, — так заявил, увидев на кинофестивале фильм «Аэроград» и последние выпуски хроники, колхозник Баммат Абиев из аула Агач (Дагестан).

* 273 молодых ударников колхозных полей в течение пяти дней смотрели лучшие произведения советской кинематографии, — они видели «Чапаева», «Крестьян», «Юность Максима». Фестиваль в селе Кайсацкой (Сталинградский край) вылился в большой народный праздник. По просьбе колхозников Главное управление кинофотопромышленности отпускает для района звуковую кинопередвижку.

* На праздник советской кинематографии в гор. Дубовку (Сталинградский край) с'ехалось 400 человек. Городские комсомольские организации шефствовали над общежитием, где жили участники фестиваля. Гости просмотрели: «Человек-невидимка», «Путь корабля», «Подруги», «Чудушка Головлев» и другие фильмы.

* Через четыре дня начинается кинофестиваль в Татарии. Праздник открывается в селе Красном — на Волге — Красноселького района. Лучший район Татарии, обеспечивший хорошую подготовку и проведение фестиваля, будет премирован звуковой кинопередвижкой.

* Пять дней продолжался кинофестиваль в Нижнем Чире (Сталинградский край). 300 молодых колхозников просмотрели за это время несколько лучших картин.

* С 25 марта по 1 апреля в Челябинской области проводится кинофестиваль колхозной молодежи. В программе фестиваля — 56 звуковых и 59 немых кинокартин. Кроме того, будут показаны хроникальные фильмы — «Речь товарища Сталина на совещании стахановцев», «Я дала слово товарищу Сталину», «Абиссиния» и др.

* В Еланском районе (Воронежская область) 450 комсомольцев и молодых стахановцев участвовали в кинофестивале. Делегаты прослушали лекцию по истории кино, к открытию фестиваля была приготовлена выставка «15 лет советской кинематографии».

«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ». Реж. И. Пырьев, опер. Соколов и Лебешев. Пр-во Госкинпром Украины. НА СНИМКЕ: арт. Абрикосов в роли Павла и заслуж. арт. респ. Ада Вейцер в роли Анны.
Фото П. Боброва.

За качество!

1935 год был годом серьезных неудач в работе Украинфильма и его киностудий. Затраты значительных средств и сил на такие фильмы киевской студии, как «Прометей», исчерпывающая оценка которого была дана «Правдой»; явно порочная работа режиссера Уринова над фильмом «Интриган», забракованным руководством ГУКФ; не менее серьезная неудача одесской киностудии в работе над фильмом «Половодье» (режиссеры Голуб и Салкович)—все это результат не только крупных провалов в работе режиссеров и производственных групп, но и руководства Украинфильма, дирекций, всего коллектива творческих работников и общественных организаций киностудий. В 1935 году Украинфильм не выпустил на экран ни одной картины, которую можно было бы оценить более высоко, чем «удовлетворительно» или «посредственно».

Поэтому нас не могут не радовать положительные моменты в работе украинских киностудий, имеющиеся в работе над такими фильмами, как «Я люблю» (сценарий Авдеенко, реж. Луков), «Держись, Карлуша» (сценарий Бела Балаш, реж. Маслюков) и «Настоящий товарищ» (сценарий Вирто, реж. Окунчиков).

Заканчивающаяся производством в ближайшие дни картина «Я люблю» в просмотренном нами виде позволяет сделать вывод о значительном росте молодого режиссера тов. Лукова. Вся режиссерская работа (правда, очень затянувшаяся) носит отпечаток тщательной работы с актерами и серьезного отношения ко всем другим компонентам картины. Фильм «Я люблю» после внесения ряда предложенных нами поправок и окончательной отделки войдет в актив киевской студии как полноценная работа, правдиво и убедительно рисующая людей и быт дореволюционного Донбасса. Картина явится ценным вкладом украинской кинематографии в фонд советского искусства.

Просмотренный нами материал не лишен и недостатков. Наблюдаются длинноты, стилевой разнобой в отдельных кадрах. Хорошее впечатление оставляет музыкальная партитура фильма (композитор Шишков), построенная, в основном, на народной песне.

Просмотренный нами черновой монтаж фильма «Держись, Карлуша» позволяет ожидать создания весьма актуальной антифашистской картины, рассчитанной как на детей, так и на взрослого зрителя (фильм снимался в двух вариантах). При общей положительной оценке фильма следует отметить ряд серьезных недочетов, которые нами предложено устранить.

Из фильма необходимо удалить ряд натуралистических и импрессионистских кадров (эпизод с утопленницей, сцены избиения рабочего, сцены сна Карлуши и др.). Хорошее впечатление оставляет игра детей—Карлуши и его друзей Петера и Франца. Однако некоторые сцены нами предложено перетонировать, а другие исправить, чтобы избежать всякой нарочитости и лобовых приемов в показе пролетарских ребят в условиях фашистского режима. Мы прослушали (в клавире) музыку фильма (композитор Милютин) и дали указания о ряде переделок, направленных к устранению налипшей усложненности музыки и элементов несоответствия идее произведения (например, марш фашистов).

К положительным работам следует отнести и просмотренный нами материал киевской студии по фильму «Настоящий товарищ». Хорошо справляются со своей задачей дети— актеры этого фильма. Особенно выделяется героиня картины—Люда. Весь материал снят в бодрых тонах.

В ближайшие дни киевская киностудия заканчивает работу над фильмом «Однажды летом» (сценарий Ильфа и Петрова, реж. Шмаин и Игорь Ильинский). Этот фильм был задуман как веселая комедия. Однако полученные результаты нас далеко не удовлетворяют. Режиссерам не удалось привнести в сценарий необходимую выдумку и изобретательность; темны и ритм картины не создают необходимой легкости и непосредственности восприятия. Игорь Ильинский, исполняющий в картине две роли—«Телескопа» и шарлатана-профессора «черной и белой магии»—значительно удачнее справляется со второй ролью. Явно не в своем амплуа выступает артист Кмит, создавший прекрасный образ Петьки в «Чапаеве». Музыка фильма очень примитивна и мало выразительна.

Киевская киностудия закончила также съемки фильма «Строгий юноша» (сценарий Ю. Олеши, режиссер Абрам Роом). Работа над сценарием Ю. Олеши, произведением весьма своеобразным и спорным (в свое время ГУКФ решительно предупреждал об этом), велась без достаточного контроля и руководства со стороны дирекции Украинфильма и киевской студии. В результате с'емочный коллектив из-под руки взялся допустил много серьезных ошибок. Ряд эпизодов потребует коренной переработки; то же самое относится к музыкальному оформлению картины — партитура, написанная композитором Г. Пономарем, в своей основе сугубо формалистична.

К чему же сводятся основные недостатки картины? Прежде всего, следует отметить большое несоответствие в степени и качестве разработки образов главных героев фильма. В то время как профессор Степанов и его окружение (Маша, Питиримов) представлены во всей полноте характера и зачастую даже с излишними натуралистически сделанными подробностями,—образы героев фильма комсомольцев (Гриша Фокин, Дюкобол, комсомолка) бледны, схематичны. Получается впечатление, что эти персонажи фильма, являющиеся по замыслу автора сценария и режиссера носителями новой морали, на деле «просто приятные» молодые люди, которые, кроме спорта, философствования и любви, вообще ничем не занимаются.

Следует отметить неприемлемость и такого эпизода, как «Сон Гриши Фокина», целиком формалистического и явно ненужного для развития сюжета. Руководство киевской студии и режиссер должны немедленно и очень серьезно пересмотреть материал фильма и сделать необходимые поправки. Приходится сожалеть, что руководство Украинфильма не пошло дальше составления протоколов и прочих «документов» в ходе производства этой картины. Руководство не вмешалось практически в работу коллектива и не оказало необходимой помощи во время работы.

По инициативе П. П. Постышева Украинфильмом проводятся опыты экранизации украинских народных песен. Первые (в 1935 г.) опыты не были удачны. Просмотренные нами фрагменты песен «Весняика» и «Про пана Лебединко» говорят о том, что теперь достигнуты более положительные результаты. После устранения ряда недостатков (в частности статичности) можно ожидать дальнейшего успешного развития этого столь важного участка работы киевской студии.

Отсутствие повседневного контроля и руководства творческим и производственно-техническим процессами отразилось также и на качестве работы группы мультипликации (давшей в прошлом году неплохой фильм «Тук-тук»). Фрагменты двух новых работ киевской студии, просмотренные нами совместно с'режиссерами и руководством, показывают, что этому важному делу не уделяется достаточного внимания. Основные недостатки — это полная бессюжетность, неоправданные самой природой мультипликации длинноты и явная неритмичность музыки.

Украинские киностудии имеют все возможности—и производственно-технические, и творческие для резкого улучшения своей работы. Необходимо немедленно ликвидировать самоуспокоение дирекций треста и киностудий от повседневного контроля, помощи и руководства всем творческим и производственным процессом. Секция творческих работников также должна сделать необходимые выводы из уроков 1935 года и помочь руководству и молодым растущим кадрам полностью ликвидировать срывы в закрепить имеющиеся образцы хорошей работы.

Коллектив украинских кинематографистов может и должен выполнить план 1936 года. Для этого необходимо еще шире развернуть критику и самокритику, использовать до конца производственно-техническую базу, непрестанно бороться за большевистский, сталинский стиль в работе по созданию новых кинопроизведений социалистического реализма, произведений полных ясности, простоты и высокого идейно-художественного содержания.

В. УСИЕВИЧ.

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА И НАТУРАЛИЗМА

У ПИСАТЕЛЕЙ

Статьи «Правды» мобилизовали всех работников искусства на борьбу за высокое качество произведений советских мастеров. Союз советских писателей с большим запозданием [illegible] на выступления [illegible] и опубликовал [illegible] правильности.

В своем вступительном слове секретарь союза писателей Н. Ставский охарактеризовал огромное принципиальное значение статей «Правды». Тов. Ставский привел конкретные примеры формалистических упражнений поэта Кирсанова, указал на рад мест в книгах Инбифорова, Добычина, Пильняка, в которых писатели проявили безответственное отношение к читателю. Тов. Ставский призвал весь союз советских писателей мобилизоваться для борьбы с формализмом, с натуралистическим отображательством нашей действительности.

Первым в прениях выступил тов. Шкловский, который правильно охарактеризовал пороки формализма, его истоки, его принципы. Но тов. Шкловский в своем выступлении не дал развернутой критики формалистических ошибок и теорий, которые он сам проповедывал в работах по вопросам кино и литературы. Поэт С. Кирсанов ограничился малозначащими замечаниями, пытаясь прикрыть свое формалистическое трюкачество авторитетом Маяковского. Тов. Лучков привел в своем выступлении ряд высказываний рабочих-читателей, в которых они предъявляют счет писателю-современнику. Корнелий Зелинский, сумевший в свое время написать немало в защиту формализма, на вечере, посвященном критике формализма, не дал должной оценки своих ошибок.

Критик Мирский, выступавший в прениях, неясно и невнятно критиковал свои высказывания в защиту формализма.

В своей интересной речи В. М. Инбер критиковала Кирсанова, который пытался прикрыться именем Маяковского для защиты своего формалистического трюкачества в поэзии, пытавшегося также канонизировать в творчестве Маяковского те черты его поэзии, от которых он сам стремился освободиться и освободился в своих лучших произведениях.

Полное непонимание статей «Правды» обнаружил поэт Пастернак, заявивший, что в статьях, посвященных критике формализма, он не чувствует любви к искусству. Сбивчиво и неубедительно пытался он защитить писателей, произведения которых подверглись критике во вступительном слове тов. Ставского.

Анализируя произведения отдельных писателей, тов. Кирпотин опровергнул неверные утверждения Пастернака. Подвергнув разбору конкретные произведения (стихи Нарбута, произведения Лидина и др.), тов. Кирпотин показал, как своевременно выступление «Правды» по вопросам искусства и литературы. Тов. Кирпотин подчеркнул, что в статьях «Правды» нашла свое отражение подлинная любовь трудящихся к искусству.

Поэт Сурков подробно проанализировал формалистические ошибки поэзии тов. Кирсанова, Дмитрия Петровского и др., показав, как формалистическое трюкачество и плетение словом мешают росту и развитию советской поэзии.

Прения будут продолжены на собрании 16 марта.

А. ГРУДСКАЯ

ОБСУЖДЕНИЕ ПРОДОЛЖИТЬ

(От нашего ленинградского корреспондента)

Дискуссия на Ленфильм, организованная в связи со статьями в «Правде» о формализме и натурализме, как это ни странно, собрала очень немного участников. Оба вечера, в которые происходило обсуждение статей «Правды», просмотровый зал студии, вмещающий всего около 80 человек, был наполовину пуст. В выступлениях не чувствовалось самокритики, не было попыток внимательно рассмотреть только что закончennую продукцию Ленфильма, не говоря уже о картинах, находящихся в производстве.

Несмотря на отдельные интересные и принципиальные выступления (тт. Трауберг, Эрмлер, Юткевич), статьи «Правды» не получили в среде ленинградских кинематографистов должного отклика.

Заседание открыл кратким словом о задачах дискуссии председатель творческой секции Ф. Эрмлер. Основной смысл статей «Правды» в том, что происходит решительное повышение требований ко всему фронту искусств. Люди нашей Советской страны чрезвычайно выросли культурно. Требования и вкусы советских граждан повышаются с каждым днем. Уровень же работников искусств (и в частности работников кинематографии) отстает от этих требований.

— Я склонен думать, — говорит Ф. Эрмлер, — что зритель очень многое прощает нам, в первую очередь, за наши идейные установки, за нашу тематику.

Далее Эрмлер переходит к вопросу о выполнении кинематографией планов. Нехватка хороших сценариев, необходимость самим режиссерам заботиться о сценарии для будущей работы — вот главная причина невыполнения планов киностудиями.

В заключение Эрмлер призывает всех присутствующих к большевистской самокритике.

*

Первым в прениях выступил Л. Трауберг. Его интересное выступление было посвящено формализму в кино.

— Сегодня формализм является злым моим врагом, — заявил он, — я всеми силами буду бороться против него. Мне хочется работать как можно лучше, и я вижу, как формализм мешает работать, уводит в сторону от правильной дороги.

Л. Трауберг подробно говорит о разновидностях формализма. Он считает, что, говоря о формализме, нельзя ограничиваться указанием только на приемы работы того или иного художника — суть вопроса лежит в мировоззрении художника, в его идеологии.

— Мы были бы непомнящими родства, если бы забыли, что сделано за последние несколько лет, — говорит Л. Трауберг, — Романы Горького, Шолохова, Толстого, стихи Маяковского, Багрицкого, фильм Васильевых и многие другие произведения доказывают, что мы твердо стоим на почве социалистического реализма.

Далее Л. Трауберг затрагивает вопрос о работе писателей в кино.

— Мы сами виноваты, — признает Л. Трауберг, — что писатели плохо используются в кинематографии. Задача в том, чтобы использовать в кино богатый опыт литературы.

Затем Л. Трауберг переходит к вопросу о творческой взаимопомощи. За честь фабричной марки должен бороться и отвечать весь коллектив киностудии. Ведущие режиссеры должны не только ставить свои картины, но и помогать товарищам.

Об этом же говорит и С. Юткевич.

— У нас, — указывает он, — картина оценивается лишь по выходе ее на экран, но ведь настоящая творческая помощь должна протекать в период постановки.

С. Юткевич считает неправильной линию художественного руководства киностудии (руководитель А. Пиотровский) на создание средних, упрощенных фильмов.

К сожалению, выступление А. Пиотровского было весьма кратким и мало конкретным. Тов. Пиотровский должен был внимательно проанализировать работу Ленфильм и вскрыть корни многих ошибок мастеров орденоносной киностудии. Однако он ограничился несколькими общими мыслями о народности в искусстве и больше говорил о музыке, чем о кинематографии. От тов. Пиотровского мы должны были ждать более развернутой постановки вопроса о формализме.

Руководитель сценарного отдела тов. Г. Безинский не нашел нужным выступить во время дискуссии, хотя работа сценарного отдела имеет, особенно сейчас, решающее значение. Всем присутствующим было бы интересно узнать, как сценарный отдел реализует в своей практической работе возросшие требования, предъявляемые к кинематографии Советской страной, как он ведет борьбу за обеспечение режиссеров хорошими сценариями, за выполнение плана киностудией.

*

Единственный фильм, о котором говорили на дискуссии, — это «Женитьба». Этот фильм, как правильно отметил Ф. Эрмлер, заслуживает серьезной творческой дискуссии, а между тем, П. Петров-Быков, А. Гинзбург, О. Сергеев вместо того, чтобы по-серьезному разобраться в ошибках, допущенных режиссерами Э. Гариным и Х. Локшиной, ограничились бегло общими указаниями на недостатки.

Р. Мессер напоминает о том, что борьба сейчас идет не только против формализма. Борьба идет за освобождение советского искусства от всех буржуазных влияний и наслоений, в том числе и от натурализма. Не отрицая наличия в «Женитьбе» формалистических срывов, Р. Мессер считает, что замысел авторов — возбудить ненависть к прошлому — удался. Р. Мессер дает отпор попыткам обвинить формализмом всякую попытку экспериментирования. Борьба за изобретательность в искусстве, борьба за высокохудожественную кинематографию не уничтожает права на эксперимент и разнообразие жанров.

Ф. Эрмлер очень резко ставит вопрос о работе писателей в кино. По его мнению, среди писателей существует до сих пор пренебрежительное отношение к кинематографии.

— А разве наше искусство менее почетно, нежели театр? Почему мы должны тянуть писателя в советскую кинематографию? Почему режиссер должен бегать за писателем? — спрашивает Ф. Эрмлер. — Союз советских писателей должен не только помогать нам, но и вместе с нами отвечать за план кинематографии.

Говоря о плане производства фильмов, Ф. Эрмлер так же, как Л. Трауберг и С. Юткевич, возражает против «средних» картин, требует, чтобы весь коллектив студии отвечал за ее продукцию.

— Наши картины, — говорит Г. Козинцев, — боевые снаряды. У каждой картины должна быть своя боевая функция.

А есть ли боевая функция у таких картин, как «Очарованный химик», которую так защищал директор Ленфильм тов. Кашельсон? В ней нет целеустремленности, идейного стержня.

Дискуссия закончилась. Но этим ограничиваться нельзя. Руководство творческой секции должно продолжить обсуждение вопросов формализма и натурализма, вскрывая эти тенденции в отдельных произведениях и у отдельных мастеров.

АРК. КИН.

У ХУДОЖНИКОВ

В московском союзе советских художников самокритика не в почете. Статьи «Правды», направляющие огонь самокритики по эстетствующему формализму, по грубому натурализму, застали московский союз художников в состоянии полной растерянности. С большим опозданием и чрезвычайно неудачно откликнулось на статьи «Правды» правление союза. Первое совещание было проведено чуть ли не при закрытых дверях. Из состава приглашенных «активистов» не нашлось ни одного художника, который, вскрывая собственные ошибки, с достаточной полнотой и откровенностью охарактеризовал бы положение на изофронте.

Поэтому не приходится особенно удивляться, что без должного отпора осталось выступление художника Родионова, заявившего, что статья «Сумбур вместо музыки» написана по определенному поводу и к художникам отношения не имеет. Никто не опроверг также утверждения художника Маркина, что мы имеем дело с очередной кампанией, которая пройдет, как и всякая другая кампания.

Только на втором собрании, привлекшем несколько большее количество участников, художники начали серьезнее обсуждать актуальные вопросы советской живописи и графики. Художники Бубнов, Ряжский и другие подвергли резкой критике и вскрыли на конкретных примерах формалистические тенденции в живописи Штернберга, Лобаса, Тышлера, Древина, Фонвизина. Были отмечены также натуралистические моменты в некоторых работах художников Перельмана, Кацмана, Богородского, Ивничникова, Федора Модорова.

На третьем творческом собрании 10 марта самокритика была развернута еще полнее.

— Каждому художнику необходимо проанализировать собственное творчество, — сказал художник Гончаров, — но, критикуя произведения с позиций социалистического реализма, необходимо учитывать специфику каждой области (фреска, стенная роспись, книжный лист), часто ограничивающую тот или иной прием. Советскому зрителю никакие приемы не помешают раскрыть наличие формалистического трюка.

Художник Адливанкин подверг резкой критике такие «профессиональные» черты в среде художников, как чванство, всезнайство, эпигонизм.

Вполне правильным было выступление художника Северденко, осудившего нетерпимое отношение художников к критике.

О своем отказе от формалистических приемов заявил художник А. Древин. В большой речи он взволнованно говорил о том трудном пути, на котором он, отказавшись от многих заблуждений, ищет живописных средств для отображения нашей прекрасной действительности.

На все выступления, однако, был достаточно принципиальными. Наряду с искренними высказываниями, нужно отметить и такие, содержание которых не может способствовать удачному продолжению дискуссии. В частности, художник Некрытин свел свою, нарочито сложно построенную речь к клеветническому утверждению, что советская живопись состоит из формализма, натурализма и помеси того и другого.

Художник А. Нюренберг, вместо того, чтобы до конца признать свои ошибки, пустился в пространные и неубедительные рассуждения о классиках.

Художник Кацман признал наличие слагаемых в своих работах. Но вряд ли может способствовать развернутой борьбе на два фронта попытка тов. Кацмана отвести обвинения в натурализме, предъявленные ему и ряду других художников, которых тов. Кацман безоговорочно определяет как «советских реалистов».

БОР. ОЛЬГИН.

Статьи, посвященные 10-летию со дня смерти ДМ. ФУРМАНОВА будут помещены в следующем номере.

«ЗОЛОТАЯ ДОЛИНА». Реж. Н. Шенгелая, оператор А. Поликевич. Пр-во Госкинпром Грузии. На снимке: засл. арт. респ. Нато Вачнадзе в роли секретаря комсомольской организации. Эпизод: сбор цитрусовых

Новые пути

(НА ОТРАСЛЕВОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КОПИРФАБРИК)

Первая в кинопромышленности отраслевая конференция работников копировальных фабрик признала, что при наличии известных достижений копировальные фабрики все же в значительной степени не используют тех технических и производственных возможностей, которыми они располагают. Конференция отметила, что фабрики еще не нажили кустарных методов организации труда и слабо использовали опыт лучших стахановцев.

Возросший в 1935 году лабораторный и пленочный брак ничем нельзя оправдать (на одной лишь Московской фабрике за 1935 год недостача и брак пленки составили 1418 тыс. метров).

Не может быть оправдано и плохое использование в 1935 году копировальной аппаратуры (на Московской фабрике не свыше чем на 45 проц., а на Ленинградской фабрике — 50 проц.).

Эти данные говорят о слабом техническом руководстве, о плохой организации технологического процесса. Однако следует отметить, что 42 проц. простоев были вызваны отсутствием заказов и неисправностью негативов. Явно ненормальное положение.

Руководство кинофабриками проявляет все время особо терпимое отношение к «детским болезням», от которых наша промышленность давно избавилась. Так, например, мощность широкопленочной копировальной аппаратуры на Московской фабрике была использована в 1935 году на 53 проц., а узкопленочной — на 35 проц.; на Ленинградской фабрике мощность широкопленочной аппаратуры была использована на 48 проц. При этом фабрики работали в три смены. Они затрачивали огромные средства на оплату неиспользованного рабочего времени. Сейчас уже все признают, что фабрики могут и должны перейти на две смены.

Плохо поставленные планово-предупредительный и капитальный ремонты выводят часто оборудование из строя.

Данные о себестоимости, приведенные на конференции т. Котеевым, заслуживают особого внимания. На Московской фабрике себестоимость продукции увеличилась в 1935 году на 10,5 проц. (по обработке узкой пленки — на 140 проц.), а на Ленинградской фабрике — на 6,6 проц. (по обработке — на 9,7 проц.).

На одной лишь Ленинградской фабрике перепечатки составляют за год 12.000 станкочасов, что соответствует нормальной печати 6 миллионов метров!

Такие факты давно должны были вызвать серьезную тревогу и заставить срочно принять соответствующие меры. Но вместо этого было проявлено много либерализма и благодушия.

Мирились с текучестью рабочей силы, с отсутствием норм выработки, технических норм (это в 1936 г.), с отсутствием хозрасчета (на Московской фабрике лишь сейчас прорабатываются основные моменты хозрасчета), с системой зарплаты, не стимулирующей повышения производительности труда, и т. п.

Правы, конечно, были выступавшие на конференции тт. Вульфсон, Зильберт (контролер сбор. цеха Киевской фабрики) и др., доказывавшие, что в текучести виноваты руководители фабрик, которые не реализовали до сих пор шести исторических условий **товарища Сталина.**

Тов. Б. З. Шумяцкий в своем выступлении на конференции отметил огромное значение, которое в работе копировальных фабрик имеет овладение техникой. Он указал на то, что при проявлении со стороны многих рабочих сознательного отношения к работе у них часто недостает знания техники.

На конференции было отмечено, что не только рабочие, но и большинство инженерно-технических работников копировальных фабрик не овладели техникой. Характерно, что на Московской фабрике среди 18 «инженерно-технических работников» нет ни одного инженера. На Ленинградской фабрике положение несколько лучше: здесь среди 22 инженерно-технических работников два инженера! Никто не занимается подготовкой инженеров и техников для копирфабрик. Несмотря на то, что на Московской фабрике насчитываются 34 проц. полуквалифицированных и 46 проц. неквалифицированных рабочих, а на Ленинградской фабрике таких рабочих — 61 проц., техучеба поставлена чрезвычайно плохо.

Глубоко неправ тов. Вахрапьян (директор Московской фабрики), считающий, что «у нас работники к техминимуму относятся индиферентно». Тов. Вахрапьян клевещет на наших рабочих, заявляя: «они молодые и не желают учиться».

На конференции все доказывали, что техучебу срывают из-за отсутствия учебников, комнат для занятий. Славшие техминимум не продвигаются по работе и т. д.

— Следует помнить, — сказал тов. Шумяцкий, — что вопросы качества кинокартин решают не только художники, актеры, режиссеры, не только операторы, но и люди наших копировальных фабрик.

Работники копировальных фабрик говорили о плохой работе контрольно-испытательных лабораторий. Тов. Шумяцкий рассказал делегатам конференции, какое огромное внимание уделяется лабораторной работе в Америке.

— В Голливуде, — рассказал тов. Шумяцкий, — мне заявили: «мы за качество нашей художественной и операторской работы не волнуемся, потому что за нами идет лаборатория, — она поможет уничтожить некоторые недочеты».

Наши советские операторы по своей квалификации стоят выше американских. Они дают высокие качественные показатели. Если бы к этим операторским силам приложить высокую технику лабораторной обработки, можно было бы не только уничтожить отдельные недочеты, но мы могли бы поднять всю нашу кинематографию на очень высокий технический уровень.

Могут ли копировальные фабрики работать лучше? На этот вопрос все участники конференции единодушно и уверенно дали положительный ответ. Стахановцы кинофабрик уже много месяцев подтверждают это делом. Копировщицы Ленинградской фабрики (Пучкина, Стекольникова, Капралова и др.), Тифлисской (Хандамова, Новоженова, Турченко и др.) смело опровинули старые нормы и перешли на работу сразу на трех аппаратах.

Стахановское движение на фабриках развернулось пока еще слабо. Оно не нашло еще соответствующей поддержки и руководства со стороны технического персонала.

Работники кинофабрик должны подхватить призыв тов. Шумяцкого — повысить качественные и количественные показатели, перекрыть старые технические нормы, пересмотреть плановые наметки, которые оказались узкими, не отвечающими отличной работе передовиков.

Должна быть поведена решительная борьба с теми, которые пытаются еще сдерживать стахановское движение. Нельзя пройти мимо того факта, что секция по печатно-проявочному цеху (председатель тов. Озерников) приняла решение: «считать за предел обслуживание одним рабочим 2 аппаратов» и «работа на 2 аппаратах подтверждается опытом работы лучших стахановцев».

Такое вредное решение было принято после того, как на конференции стахановцы, контролеры, директоры Московской, Ленинградской и Тифлисской фабрик доказывали, что лучшие стахановцы хорошо справляются с работой на 3 аппаратах и дают отличного качества продукцию.

Конференция оказалась недостаточно подготовленной к разрешению целого ряда важных вопросов (организационная структура, вопросы учета брака, нормативы для негативов и звуковой записи, методика изготовления лавандовых копий и контратипов и т. п.). ГУКФ, НИКФИ и копирфабрики должны срочно заняться разрешением этих важных вопросов.

Вместе с тем конференция проделала большую работу, многому научила.

Большая заслуга конференции в том, что она положила конец разнобою в заработке, который способствовал текучести и никак не стимулировал повышения производительности труда, доведения брака до минимума.

Конференция приняла унифицированную тарифную сетку и ликвидировала уравнительные тенденции в заработке на фабриках.

Принятые условия оплаты труда позволяют увеличить расценки по каждой работе, в зависимости от производственной значимости участка работ, дефицитности определенных категорий рабочих, размера повышения выработки, ликвидации брака и пр.

Конференция приняла сдельно-прогрессивную оплату труда на работах по установке света, копировке и склейке и установила систему премирования подсобных рабочих и сдельщиков за целый ряд количественных и качественных показателей. Выработаны, наконец, показатели и для премирования инженерно-технических работников.

Конференция приняла также целый ряд важных предложений, внесенных на фабриках стахановцами. Так, для копировщиков, работающих на звуковых аппаратах АС, нормы выработки повышены на 12 проц. против действующих норм; для копировщиков, работающих на звуковых аппаратах ТУ и СУ, — на 9,2 проц.; для работающих на немых аппаратах — на 17,2 проц.; для работающих на узкопленочных аппаратах системы Дебри — на 33 проц. и для работающих на звуковых полуавтоматах — на 25 проц.

Для склейщиц принята норма, превышающая старую на 63,6 проц. по машинной продукции и на 29 проц.— по кусковой немой продукции.

На сменных мастеров и начальников цехов возложена ответственная работа, связанная с освоением новых норм.

Первая отраслевая конференция кинопромышленности приняла решение с 10 апреля по 1 мая провести всесоюзный стахановский двухдекадник со следующими показателями: освоение новых норм выработки и их перевыполнение, снижение лабораторного брака и простоя оборудования, выполнение плана по комплектному выпуску. Рабочие и административно-технический персонал копирфабрик, переключаясь на новые методы и темпы работы, организуя работу в соответствии с директивами декабрьского пленума ЦК ВКП(б), должны стахановский двухдекадник превратить в стахановский год.

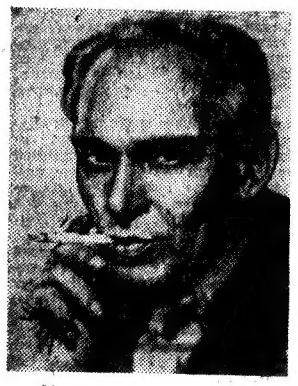
Основные пути для этого указаны отраслевой конференцией.

П. ОСИПОВИЧ

„Мы из Кронштадта"

Артистка РАИСА ЕСИПОВА (коммунистка Елена Тийман).

Исполнитель роли пехотинца Василия артист ИВАКИН



Главный оператор Н. НАУМОВ-СТРАЖ.

Оператор Я. БЕРЛИНЕР.

Звукооператор П. ПАВЛОВ

ПРАВДИВОСТЬ И ПРОСТОТА

Р. ЭЙДЕМАН

Картина «Мы из Кронштадта» глубоко волнует участников гражданской войны, утверждает в нашей молодежи чувство героизма. Образы героев фильма запоминаются — они ярки и полнокровны, их действия и поступки продиктованы непреклонным желанием отстоять красный Питер от вражеских банд Юденича.

Это произведение глубоко партийно. В короткой биографии, рассказанной комиссаром матросам, заключена жизнь профессионального революционера-большевика, умудренного опытом подпольной работы. Он решителен и находчив. Комиссар знает, как надо вести себя с матросами, как надо воспитывать их.

Просто и понятно говорит комиссар о матросами. Кадры, в которых он оглашает приказ Ленина к морякам, — незабываемы. Защита революционного Питера — почетное и ответственное дело. Комиссар ставит на голосование каждую кандидатуру бойца. Это лишний раз подчеркивает важность дела, на которое предстоит отправиться матросам. Просто, без рисовки, Марчынов рассказывает о своем революционном пути. Матросы начинают относиться к нему с уважением. Они видят в нем посланца великой партии большевиков.

На примере Артема Балашова авторы фильма прекрасно показывают, как под руководством партии росли, закалялись в боях люди. Когда Артем становится рядом с комиссаром, готовый защищать своей грудью родной Питер, раздаются возгласы: «У него слова революционная дисциплина». Мало рук поднимается за Балашова, но иного мнения о нем комиссар. Он разглядел за внешним бунтарством и недисциплинированностью Артема человека энергичного и способного, — человека, из которого важно воспитать преданного бойца революции. Эта замечательная особенность глубоко понимать и видеть каждого человека присуща кажущемуся настоящим большевиком — организаторам масс, прошедшим суровую школу подполья.

В фильме сплетаются две жизни — комиссара и матроса Балашова, человека «с пургой в голове». Марчынов, с виду «штатский», замечательно олицетворяет руководящую и организующую роль партии.

Он мужественен и отважен. Его мужество — это не стихийный порыв, а его «природа», основанная на самоотверженной, беспредельной преданности революции. Это мужество высшего порядка роднит его, «штатского» человека, исполнительную силу и веру в бой, определяет его находчивость и самообладание в трудный момент боя. В эпоху гражданской войны такие «штатские» из большевиков вели за собой в победные бои миллионы рабочих и крестьян.

Комиссар первым бросается в атаку, чтобы взять вторую линию окопов врага. За ним Артем Балашов, запевающий «Интернационал» под градом вражеских пуль. Это тот Артем Балашов, который еще недавно шепотом говорил, что во флоте появились некоторые «штатские».

Когда матросский отряд побежден, когда в живых остались лишь горсточка храбрецов, и белый офицер требует, чтобы коммунисты вышли вперед, вместе с членами партии выходит Артем Балашов, — человек, которого сейчас мы можем назвать непартийным большевиком. Прозорливость большевика не подвела. — Мартынов не ошибся, когда первым поднял руку за Артема Балашова.

Очень интересна фигура командира Петроградского рабочего полка Яна Драудина. Он обрисован отдельными, чрезвычайно яркими штрихами. Это образ настоящего командира-бойца.

Фильм можно смотреть неоднократно. С неключительной силой он воскрешает героику гражданской войны. Глаз военного, конечно, найдет в картине и ряд тактических условностей, но мысль, чувства зрителя идут по другому пути — его увлекает та большая мужественная сила революции, которая страстно и убедительно показана в фильме. Поэтому даже условности и отдельные детали не снижают правдивости этой замечательной картины.

Язык, стиль этого кинопроизведения убедителен и прост. Картина поэтому понятна массам.

Мастерство оператора

В картине подлинное движение масс, атмосфера напряженности незабываемых дней борьбы в суровом Кронштадте и на подступах к Ленинграду.

Операторы создали кадры, реалистически воспроизводящие обстановку тех дней.

Первые кадры. Кронштадцы еще не организованы, анархичны, — они гуляют, озорują, это матросская вольница — «клешники». Для этих кадров, развертывающихся в замедленном ритме, прекрасно найдено светотональное решение — серый сумрак со скупыми бликами, острые и оригинальные ракурсы создают ощущение тревоги. От лестницы адмиралтейства отплывает моторная лодка, на корме стоит комиссар (арт. Зайчиков). Бликом выделено его лицо, и сразу, сменяя друг друга, проплывают всем знакомые каналы Ленинграда. Город пожалли серым и сумрачным, легкий фон, решенный в темной тональности, создает атмосферу. Кадр все время движения. Весь процесс лодки сделан и непрерывном движении. Эти кадры являются одновременно и экспозицией обстановки, и введением (в действие. В кадре работает и второй план.

Кронштадт. Оператор сохраняет тот же тональный колорит. Черной тенью намечена архитектура. Кронштадтский собор доминирует в нескольких кадрах. Острые ракурсы, скупые блики. В кадрах прохода по лестнице, в снопах у парапета свет выделяет только действие, только людей, но они как бы погружены в серый сумрак белой ночи. Белые ночи снимались неоднократно. Мы помним кадры белых ночей во «Встречном», но там мастер любуется их живописностью. Кадры «Мы» из Кронштадта» мужественны.

Это характеризуется четкостью светового рисунка, острым ракурсом, единством композиции света.

Действие фильма в основном развертывается на общих планах и в движении.

Композиционное построение кадров характеризуется большой заполненностью, динамичностью. Кадры массовых сцен «Мы из Кронштадта» могут рассматриваться как большое достижение постановщиков.

Главный оператор Наумов находит новые кинематографические ракурсы. Свет этих кадров выявляет их динамичность. Лучшим, наиболее запоминающимся моментом и вместе с тем образцом композиционного и светового построения является в эпизоде «гребота» кадр по кораблям.

В этих кадрах режиссер Дзиган показал свое умение строить кинематографические массовые сцены.

Композиционное построение кадра глубинно. При общем темноэером фоне световые пятна расположены так, чтобы максимально выявить движение. Движение построено в несколько ярусов.

Кадры сначала статичны. Но ярусы постепенно заполняются массой бегущих матросов. Направление световых лучей, смена световых пятен, нарастание количества людей и расположение движущихся масс произведено так, что в кульминационный момент весь кадр полон движения. Это достигнуто единством метода режиссерского и операторского мастерства.

Павильонные кадры — «ночь перед боем» — по своей законченности и освещению являются образцом кинематографической композиции.

Художник Егоров, построивший лестницу, дал прекрасную сценическую площадку для построения мизансцены. Режиссер Дзиган удачно использовал ее, заполнив все пространство спинами матросов и солдатами. Освещение Наумова придало кадру глубину. Чередование световых пятен, достаточно мягких, чтобы не нарушить тонального единства, и сумрачные, только контурно намеченные, уходящие куда-то вверх фамильные портреты заканчивают эту композицию тревожной ночи.

И Дзигану и Наумову удались все сцены эпизода. Наумов сохранил композиционное и тональное единство в изобразительном решении всей сцены.

В кадрах атаки матросов люди не распылены, кадр насыщен движением до предела. Это не описание, а кинематографическое изображение сцены.

Композиционное построение этих кадров, как и большинство кадров фильма, — диагональное. Заполненность и насыщенность движением достигается тем, что кадр заполняется от первого плана в глубину. Наумов интересно использовал тональный эффект, который давала черная одежда моряков в контрасте с окружающим фоном. Черные фигуры на фоне серой земли и неба отработаны очень рельефно, что придало кадрам еще большую объемность и лучшую подачу внутрикадрового движения.

Есть сцены в фильме, когда оператор остается один-на-один с материалом, когда сила впечатления, подготовленная всей драматургией вещи, зависит от того, как снято. Таковы кадры десанта. Все напряжение этих кадров, замечательное впечатление, которое они дают, во многом достигнуто изобразительной трактовкой.

Черные ряды матросов, белая пена волн, синяя вода и серое небо — это лучшие кадры фильма, показывающие, насколько постановщики освоили замыслы Вишневского и сумели его воплотить в конкретных кинематографических формах.

Одни из важнейших элементов операторского искусства — запечатление образа актера на пленке, показ человека.

Приемы работы Наумова можно видеть особенно ярко в двух характерных эпизодах. Первый эпизод — формирование отряда. Второй — гибель комиссара и матросов. Крупные планы в первом эпизоде сделаны так, что изобразительными средствами показано единство героя и всей массы.

Крупные планы сцены «формирование отряда» являются неотъемлемой частью общего плана — та же тональность, фон включен, как необходимый композиционный элемент. Наумов в этих планах не изолирует героя, не делает фотографического плоскостного портрета с выключенным фоном, а снимает выпуклые, рельефные портреты, в которых сохраняется ощущение всей сцены.

Таким образом сделаны почти все крупные планы на протяжении всего фильма.

Приведенные примеры показывают, что оператор Наумов, как настоящий художник-кинематографист, подошел к замыслам В. Вишневского. Сумел, как автор изобразительной части фильма, почувствовать и понять эпоху — найти такие приемы, дать такой свет, такие композиционные построения, которые помогают на экране воспроизвести и показать правдиво и убедительно события и людей того времени.

Главный оператор Наумов и оператор Берлинер сумели своим мастерством во многом помочь достижению художественной выразительности и силы образов этого фильма.

Наумов продолжает лучшие традиции советской операторской школы. Он нашел новые, интересные формы работы, а самое главное, показал, какую роль играет в операторской мастерстве понимание идеи и образов сценария, знание эпохи, жизни и среды, о которой рассказывает фильм.

А. ГОЛОВНЯ.

НА ВЫСОКОМ ПРИНЦИПИАЛЬНОМ УРОВНЕ

(Письмо из Ленинграда)

В Ленинграде с большим интересом и нетерпением ждали просмотра картины «Мы из Кронштадта». Места на просмотр, состоявшийся в студии Ленфильм, «брались с бою». Пришлось устроить второй просмотр, специально для работников Ленфильм.

Обсуждение, состоявшееся на Ленфильм после просмотра, было глубоко принципиальным. Выступавшими были затронуты два основных вопроса — разнообразие жанров и тематики и работа писателей в кино.

В очень интересном выступлении Г. Козинцев пытался схематично наметить две основные творческие линии советской кинематографии. Первая линия («Броненосец Потемкин», «Арсенал» и т. п.) берет события вширь — фронтально. В этих фильмах показывалась эпоха. Образы в этих картинах раскрывались, но обычно они были статичны. Вторая линия характеризуется тем, что, сужая круг материала, она «берет события вглубь». Для этих картин («Встречный» и др.) характерны образы в движении. Здесь события показываются как факты, изменяющие характер.

Картина «Мы из Кронштадта» принадлежит к первой линии. Она основана на высокой патетике, характерной для всего творчества Вишневского, причем, по мнению Г. Козинцева, именно в кинематографе В. Вишневский нашел те выразительные средства, которые нужны для его творчества. Переходя к оценке кинематографических достоинств фильма, тов. Козинцев указывает, что качество работы режиссера Е. Дзигана — в образности всей картины. Блестяще сделан показ осени 1919 года, насыщенной революционными событиями. Все — фактура, освещение, построение кадра и т. д. — сконцентрировано режиссером для выражения основной идеи. Замечательно работают актеры — живые люди, показанные хотя и лаконично, но именно так, как этого требовала композиция вещи.

— Я не мог, — заканчивает Г. Козинцев, — придраться ни к кому из коллектива.

О неисчерпаемой красочности советского искусства и громадном разнообразии его стилевых возможностей говорит С. Васильев. Он соглашается с Козинцевым, что «Мы из Кронштадта» расширяет наши представления о стилевых возможностях советского кино.

— Дзиган стал полноценным мастером, нашедшим собственный почерк, — говорит С. Васильев. В этом фильме все дано на уровне большой советской культуры.

— Это картина без упрека, — считает Л. Трауберг. — В ней мужественно показана гражданская война. Зрителя убеждает именно мужественность, в которой нет умиления. Сущность героев фильма в том, что они незаметные люди, но в то же время они — герои. Этой картине можно дать высшую оценку. В ней как бы нет художника, нет оператора, нет композитора, настолько все слитно. Отдельные компоненты соединяются в произведении настолько цельно, что каждого из них в отдельности не замечаешь, хотя, если разобраться, то работа каждого из них превосходна.

О глубокой партийности картины говорят Ф. Эрмлер, Л. Каплельсон, Г. Белицкий и др. Секрет успеха картины, по мнению Ф. Эрмлера, — в правильной передаче образа революции, в замечательном показе партии, которая хотя и не дана непосредственно на экране, но чувствуется сильнее, чем во многих других фильмах, где показаны партийные собрания, и т. п.

— Тема партии проходит через весь фильм, — говорит Г. Белицкий.

— Картина насквозь партийная, — считает Л. Каплельсон. — Она поднимает боевой дух советского гражданина, воодушевляет в нем необычайную любовь к родине.

Одна из главных причин успеха «Мы из Кронштадта», по мнению Г. Козинцева, в том, что писатель и режиссер одинаково видели мир и стилистически рассказывали о нем на одном языке.

Это — мнение всех участников совещания. Недаром продолжительной овацией было встречено предложение Л. Трауберга приветствовать первого писателя-кинематографиста Всеволода Вишневского, поднявшего призыв партии о работе писателей в кино.

— Партия сказала, что кино — самое важное из всех искусств, — говорил в ответной речи В. Вишневский. — И я пошел работать в кино.

«Мы из Кронштадта» ставит перед ленинградцами целый ряд больших проблем.

— Я испытал чувство восторженного, творческого подъема, — заявил Л. Трауберг, — просмотрев новую картину Мосфильм. Нам нельзя оставаться равнодушными после такой работы. Мы соревнуемся с Мосфильм. У нас сильное желание победить.

— Киностудия Мосфильм сильно подтянулась. Соревнование Ленфильм с Мосфильм — дело очень серьезное, — говорит тов. Каплельсон.

О соревновании же говорила и тов. Соколовская (Мосфильм):

— Суть соревнования не в том, кто кого обгонит — Москва или Ленинград. Суть в том, чтобы, как правильно сказал В. Вишневский, «разбить Голливуд политически и художественно», в том, чтобы подтянуть Одессу, Киев, национальные киностудии и добиться еще большего расцвета советской кинематографии.

А. К.

БЕЗ СЛАЩАВОСТИ И ГРИМА

(Из дневника операторов)

В 1934 году постановочная группа выехала на два месяца в Балтику для изучения материалов и мест съемок.

Мы старались отбросить всякую вычурность и слащавость, сделать фильм мужественным, суровым, а главное — понятным миллионным массам нашего Союза.

Чтобы передать на пленке осенний колорит Кронштадта, я предложил группе проводить съемки в сумерки и рано утром. Это вызвало у нас в коллективе большие споры. Часть моих товарищей настаивала на том, что снимать нужно весь день, затемняя объектив сеткой.

Однако, получив поддержку режиссера, мы работали только утром и вечером, не применяя никаких сеток. Съемки были очень сложны. Активичность неба менялась. Все же мы достигли одинаковой тональности.

Мы были убеждены, что сетки дадут слащавость, искаженное представление о Кронштадте. Теперь, просматривая готовый фильм, мы еще раз убедились, что шли по правильному пути; нам удалось достигнуть той суровости в кадрах, которая характерна для пейзажа Балтики.

Мы решили снимать эскадру только в штормовую погоду и с нижних точек. Когда группа отправилась во второй поход, в бухте было четыре судна. Но когда мы вышли в открытое море, оказалось, что «трепле сильный штормяга». Наш маленький тральщик перевалиился с одного борта на другой, и передвигаться по палубе без помощи краснофлотцев было невозможно. Аппараты пришлось привязать по борту толстыми канатами. Режиссера и операторов поддерживали краснофлотцы, привыкшие к шалостям Балтики.

Долго мы ждали благоприятной погоды, ждали прибытия нужного количества бойцов. Необходимо было опять очень сложный и трудный эпизод «Высадка десанта». Съемка началась в присутствии командования черноморского флота. Краснофлотцы в полном обмундировании и вооружении бросаются с баркасов в бушующее море. Режиссер не совсем доволен, «ворчит», что баркасов мало. Об этом директор группы Хмара докладывает командованию. Сегодня десантом командует Е. Дзиган. Съемка идет полным ходом, нужно успеть заснять об'ект в первую половину дня, так как позднее краснофлотцы должны участвовать в «атаке». Слышим нервный голос режиссера:

— Операторы, как там у вас, дайте посмотреть в лупу!

Мы отвечем:

— Дзиган, нечего смотреть, будет очень здорово. И действительно сцена была снята хорошо. Но когда мы получили позитив — он оказался браком.

Нужно ли говорить, сколько неприятных, но справедливых слов было сказано по адресу Шосткинской пленочной фабрики. Все пришлось переснять заново.

Развитие массовых сцен требовало значительного количества съемок с движения. Панорамы, в особенности батальных сцен, когда двигались целые отряды, требовали от нас абсолютной точности и расчета. Это нами было достигнуто с очень большой затратой энергии и сил, так как техника съемки с движения находится у нас еще на очень небольшой высоте. Вместо крана или хорошей тележки мы передвигались на кустарных санях, поставленных на рельсы.

Подвижности крупных планов при мертвой точке аппарата мы достигали, перемещая деревья и кусты спереди и сзади актеров, шагающих на одном месте. Это дало возможность выразительно снять ряд крупных планов, в частности кадры с гитаристом, когда он говорит: «а нас как — стрелять будете?..»

Чтобы достичь правдивости в передаче образов героев фильма, мы совершенно отказались от применения грима.

Фильм посвящается героической, непобедимой Красной армии и флоту. От них мы получили неоценимую поддержку и помощь в нашей работе.

Главный оператор Н. НАУМОВ.
Оператор Я. БЕРЛИНЕР.

Артист театра Мейерхольда В. ЗАЙЧИКОВ (комиссар Мартынов).

Артист театра им. Станиславского Г. БУШУЕВ (матрос Артем Балашов).

Исполнитель роли матроса Валентина Беспрозванного артист КИРИЛЛОВ

Композитор Н. КРЮКОВ

Э. АРНОЛЬДИ

Кинг Видор

(ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ)

Свою режиссерскую работу Кинг Видор начал в 1918 г. Но о первых работах Видора мы знаем очень немного, увы. Пресса уделяла ему мало внимания, хотя в немногочисленных статьях отмечались его незаурядность, большая эмоциональность и упор режиссера на реалистичность. Сделав своим девизом «все, как в жизни», он часто обращался к обыденным сюжетам, к общеизвестному материалу, но в нем он неизменно проявлял свою индивидуальность, вносил новые способы выразительности.

В итоге первого этапа творческого пути (1918—1925 гг.) техника работы Видора слагается в определенную систему так называемого «режиссерского кинематографа». Сценарий служит для него лишь «наметкой», никак не определяющей с'емку будущего фильма. «Фильм нельзя написать пером, его можно сделать только камерой», — говорит он. В работе с актером Видор, делая упор на реалистическую простоту, правдивость образов, вырабатывает своеобразную «неамоциональную атмосферу» с'емок. Актер освобождается от эмоциональных воздействий извне, сосредоточивается на своем первоисполнении. Работа актеров характеризуется качеством хорошо сыгравшегося ансамбля, без обычного выпирания на первый план «звезды».

Первым большим фильмом, выдвинувшим Кинг Видора в ряды кинорежиссеров мирового масштаба, был «Большой парад» (1925 г.). Не выходя за рамки мелкобуржуазного пацифизма, Видор сумел с этих позиций развернуть грандиозную картину бессмысленности империалистической бойни, полную потрясающего реализма.

Другим образцом подлинного мастерства Видора была «Толпа» (1927 г.), в которой самые заурядные события так называемого «среднего» человека большого капиталистического города показаны в потрясающую по реалистичности трагедию. Герой фильма Джон Симс, как огромное большинство «людей толпы», влачит с женой с розовыми иллюзиями демократических идей, которыми буржуазия обольщает массы. Это — прикладная философия, сводящаяся к тому, что в Америке каждый — сам кузнец своего счастья, каждый может стать президентом или миллионером. «Толпа» Видора — это удар хлыстом по казенному оптимизму буржуазных иллюзий. Классический путь среднего американского молодого человека к счастью и обеспеченности, воспетый в произведениях литературы, у Видора развенчивается. Нет счастливых совпадений, удачных случайностей. Все происходит последовательно, по жестоким капиталистическим законам борьбы за существование.

С углублением всеобщего кризиса Видор отходит от больших реалистических полотен. Он стремится уйти от социально-насыщенной тематики в мелодраматические конфликты, узко личные переживания своих персонажей. В фильмах Видора появляются склонность к сантиментализму, настроения грусти, безысходности. На числа фильмов этого периода можно назвать «Малыш Билли» (1930 г., о легендарном разбойнике просторов прерий, «Чемп» (1931 г.), в котором Уэллс Бири замечательно играет роль старого чемпиона бокса, опившегося, потерявшего былую славу, «Райскую птичку» (1932 г.), сделанную на экзотическом материале любви белого к туземной девушке.

С наметившимся в 1933 году переходом от кризиса к «депрессии особого рода» среди мелкобуржуазной интеллигенции наблюдается некоторый рост оптимизма, расцвет надежд на безреволюционный выход из тупика. Эти «новые веяния» отразились и на творчестве Кинг Видора, выступившего с фильмом «Хлеб наш насущный» (1934 г.), над которым он работал почти год. Он ставит этот фильм по собственному сценарию и в значительной мере на самостоятельных началах, входя в концерн «Юнайтед Артистс».

Содержание фильма «Хлеб наш насущный» сводится к пропаганде идей «назад к земле», уже неоднократно намечавшейся в иной форме, в других фильмах Видора.

Чрезвычайно интересно, что режиссер связал «Хлеб наш насущный» с «Толпой». Здесь мы видим людей в кризисе. Джон Симс и его жена Мери прошли по всем ступеням к нищете и безнадежности. Действие фильма начинается с появления человека со счетом. Джон Симс встречает его на лестнице и прячется за углом. Комната почти пуста. От дней молодых надежд, когда вся жизнь была еще впереди, осталась только маленькая гитара. Мы видели этот скромный музыкальный инструмент еще в «Толпе», когда Джон Симс обосновывался в своем семейном «гнездышке». Теперь он носит ее к лавочнику в обмен на с'едобное. Симсов навещает «добрый дядюшка». У него есть кусок земли, запущенный, заложенный и перезаложенный. Добрый дядюшка предлагает Симсам переселиться туда.

И вот Симсы в поместье. Дом еле укрывает от ветра, в затвердевшую до окаменелости землю не лезет лопата. Выше сил человека сделать здесь что-нибудь.

У изгороди останавливается полуразвалившееся авто. В нем размещался безработный со своей семьей и домашним хламом. Он разговаривает с Симсом и, узнав положение дел, решает остаться для того, чтоб попробовать общими усилиями извлечь что-нибудь из этого клочка земли. У ворот появляется надпись, предлагающая людям, которым нечего терять, присоединиться к совместной работе.

Постепенно коллектив растет. Начинается вспашка поля — автомобилями, мотоциклетами, на осле, вручную. Кипит строительство жилищ, сколачиваемых из случайных материалов. Медленно, но упорно преодолеваются затруднения.

В новом поселке появляется шериф. Он сообщает, что земля давно уже не принадлежит прежнему владельцу, а потому назначается торги. Но безработным удается терроризовать спекулянтов и сохранить за собой участок. Опасность миновала.

Вскоре перед коллективом представляет новая угроза — засуха. Всходы обожжены солнцем, сохнут стебли кукурузы. Еще несколько таких дней — и все труды окажутся напрасными.

Под впечатлением трудностей, нагромождения Симс решает сразу оборвать все и уехать. В дороге он внезапно останавливает машину. Он замечает, что около дороги протекает ручей. Это подает ему неожиданную мысль. Он возвращается обратно в поселок и предлагает безработным немедленно, не щадя сил, прорыть канал от ручейка к полю и оросить его.

Лентой движется рытье канавы. Все мобилизовано на работу. Люди, не щадя себя, голыми руками роют канал. Днем и ночью, не останавливаясь, движется группа с мотыгами. Строится акведук через маленький овраг. Наконец, в канаву врывается первый поток воды. Люди бегут рядом, направляя струю и подправляя русло. На повороте вода уходит в сторону. Тогда один из безработных ложится на землю и своим телом преграждает течение. Через желоб акведука вода льет водопадом. Другой становится под ним и поддерживает плечами бурным потоком. Пошла вода на поле.

Урожай хорош. С помощью собирают его безработные, укладывая в повозки. Совместными силами обеспечили они себе хлеб свой насущный.

Своим фильмом Кинг Видор продемонстрировал серьезный рост в творческом пути. «Хлеб наш насущный» отличается несомненной политической актуальностью. Жизнь Симсов в городе, кошмарно безработные, атмосфера кризиса обрисованы с большой реалистичностью. Видор не пробует обольщать массы иллюзиями на помощь государства, увеличение ассигнований правительственными мерами и тому подобное. Нет, по его мнению, спасение надо искать в собственных силах, объединенных коллективным трудом.

Упорное преодоление коллективом безработных всех трудностей является драматургическим стержнем фильма, вокруг которого развертывается действие с постепенным повышением напряжения, достигающего кульминации в динамически смонтированных сценах финального эпизода.

Финал, достигающих эффектной действенности апофеоза труда и победы над природой. В финальных кадрах с отчетливостью можно заметить влияние советской кинематографии, в частности фильма «Земля жаждет» режиссера Райзмана, на что указывалось и в американской прессе.

Таковы положительные черты, которые необходимо выделить из общего смысла фильма. Однако, если мы обратимся к его общей идейной установке, то мы увидим, что Видор вышел из кризиса мелкобуржуазным интеллигентом, ищущим реформаторских путей для социального переустройства. «Посадка» безработных на землю» — предприятие совершенно утопическое в условиях капитализма.

Конечно, приходится учитывать, что даже эти идеалистические стремления Видора отразятся на политической злобе дня являются свидетельством его неудовлетворенности капиталистической системой. Весь вопрос и том, на какие выводы натолкнет художника его социологические «опыт».

Последующая его постановка «Свадебная ночь» (1935 г.) по повести Эдвина Клопфа (с участием Анны Стен) не дает достаточных данных для суждений о грядущих путях Видора. Надо думать, что творчество Видора пройдет еще через ряд кризисов, ибо такова уже природа колеблющегося мелкобуржуазного интеллигента.

«ЛЕНОЧКА И ВИНОГРАД», эскиз декорации худ. Е. Словцовой реж. А. Кудрявцева. Производство орденоносной фабрики Ленфильм.

Большой кинотеатр СССР

14 февраля состоялось заседание научно-технического совета при ГУКФ, посвященное обсуждению проектного задания Большого кинотеатра Союза ССР. Начальник строительства театра тов. Итенберг сделал доклад об итогах разработки этого задания, выполненного инженером В. Обысовым, архитектором Г. Лавровым и технологом Н. Бобровым.

В Большом кинотеатре СССР будет один зрительный зал на 4.000 мест. Основной задачей проекта должно быть нахождение таких архитектурно-планировочных форм, которые в полной мере создали бы наилучшие условия для демонстрации картин.

Высота здания — 8—10 этажей. Оно будет почти в два раза больше и длиннее Московского Большого академического театра оперы и балета. Здание должно иметь плоскую крышу, на которой предполагается устроить кафе и зимний сад.

Зрительный зал проектируется таким образом, чтобы со всех мест был хорошо виден экран. Только 40 проц. зрителей может быть размещено на балконах. Величина выноса балконов не повлияет на хорошую видимость и слышимость. Кресла в зрительном зале будут всюду откидные, с мягкими сиденьями и спинками. Сиденья откидные. Наклон пола в зрительном зале рассчитан так, чтобы линия зрения, проведенная от глаза зрителей любого ряда к нижней кромке экрана, проходила не менее, чем на 12 сантиметров над линией зрителей предыдущего ряда.

Залы ожидания вместят 4.000 человек. В большом фойе имеется устройство сцены, на которой могли бы выступать 150 человек одновременно. Мощная вентиляция в зрительном зале, фойе, буфетах и кассовых вестибюлях будет одновременно служить и отоплением (воздушное отопление). Эта система должна обеспечить по всем помещениям театра равномерное распределение воздуха, постоянную температуру и необходимую влажность.

Для бесперебойной эксплоатации здания Большого кинотеатра потребуется создание диспетчерской. Дежурный техник сумеет у себя на табло следить за подготовкой театра к началу сеанса, демонстрацией картин, за наплывом зрителей, гардеробами и т. д. Диспетчерская будет сообщаться по радио со зрителями при входе, у касс, на вешалках, в зрительном зале и у выхода. Предположено у касс установить светящиеся планы театра, на них, зритель легко увидит, какие места свободны. Вестибюль театра будет непосредственно связан со станцией метро.

Доклад тов. Итенберга о планово-проектном задании вызвал оживленные прения. С большим интересом присутствующие выслушали начальника Метростроя тов. Роттерта, который принимает деятельное участие в проектировании театра. Он совершенно правильно указал, что не следует соединять фойе на крыше с нижними этажами эскалаторами, так как они не будут достаточно загружены. Целесообразнее установить эскалаторы с балконов в нижний этаж для быстрейшей эвакуации зрителей после конца сеанса. Тов. Роттерт указал, что холодильная установка театру совершенно необходима, иначе в летний период эксплоатация театра будет очень сложной. Особое внимание он советовал уделить вентиляционному устройству, рассказав, что в крупнейшем нью-йоркском кинотеатре, вмещающем 6.000 человек, летом температура значительно прохладнее, чем на улице.

— Дальнейшую проектировку, — сказал тов. Роттерт, — нужно вести с учетом места будущего кинотеатра.

В прениях отмечалось, что необходимо более детально разработать вопросы эксплоатации кинотеатра, акустики и видимости.

Научно-технический совет решил программно-плановое задание в основном одобрить и передать его на утверждение ГУКФ.

Д. М.

В КОМИТЕТЕ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

КАК ПРОХОДИТ ОБСУЖДЕНИЕ СТАТЕЙ „ПРАВДЫ"

14 марта во Всесоюзном комитете по делам искусств под председательством тов. **П. М. Керженцева** состоялось совещание руководящих работников кинематографии, театра, архитектуры, радио, ИЗО и музыки, посвященное обсуждению статей в «Правде».

Открывая заседание, т. Керженцев указал на ряд существенных недостатков в проходящем обсуждении. Оно не захватило целого ряда участков, в частности графиков, иллюстраторов и радиоработников. За редким исключением театры, киностудии, учебные заведения и другие предприятия не начали обсуждения применительно к своей собственной производственной работе. Очень слабо проходит обсуждение статей «Правды» вне Москвы. Обсуждение в Ленинграде коснулось пока только работников музыки. На Украине обсуждение еще не развернулось. Такое же положение и в других республиках.

Другим существенным недостатком является то, что большинство работников искусств не ушло того, что статьи в «Правде» касаются всех отраслей искусства без исключения. Как правило, работники кино обсуждают только статьи «Правды», касающиеся непосредственно кино. Работники музыки — статьи о Шостаковиче, работники архитектуры — статьи об архитектуре и т. д. Между тем указания «Правды» касаются всех видов искусства и должны быть взяты во всем их об'еме. Художники, например, совершенно не учли указаний «Правды», касающихся трактовки вопросов истории в искусстве. Архитектора в своем обсуждении не касались ни живописи, ни скульптуры.

Очень часто обсуждение носит абстрактный характер и мало касается отдельных конкретных произведений искусства. Необходимо теперь же направить внимание работников искусств на разбор определенных произведений театра, живописи и проч. Каждый театр должен подвергнуть критике собственную продукцию за последние годы. Художники должны обсуждать определенные конкретные произведения и течения в живописи, в частности анализируя последние выставки.

Тов. Керженцев указал, что во время самого обсуждения был целый ряд выступлений в защиту формализма, которым не был дан достаточный отпор. В частности, несколько выступавших пытались защитить формализм разными уловками, например, указанием, что формализм — это признак талантливости, что формализм — это свидетельство о хорошем овладении техникой. С другой стороны обнаружился чрезвычайно упрощенческий подход к вопросу. Было, например, высказано, что в живописи — 12 формалистов и 45 представителей натурализма. Таким механическим подходом фактически сводилось обсуждение статей в «Правде».

Важно на конкретном анализе указать, какие черты того или иного художника и других работников искусств, являются формалистическими, левацкими, грубо-натуралистическими и есть ли в их творчестве положительные стороны. Надо поддержать те стороны творчества художника, которые ведут его на путь реализма.

Тов. Керженцев особо подчеркнул чрезвычайное неблагополучие с подготовкой кадров. Во многих учебных заведениях (архитектурных, музыкальных, художественных) преподаватели являются формалистами, обучающими молодежь с реалистического пути. Необходимо также пересмотреть учебники, книги по искусству, которые тоже во многих случаях заражены формализмом.

— Все руководители организаций по вопросам искусства, — указал тов. Керженцев, — должны организовать контроль за подготовкой произведений искусства в течение всего творческого процесса и оказывать регулярно и систематически помощь работникам искусств в их борьбе за художественные образцы социалистического реализма.

В прениях по докладу тов. Керженцева участвовали тт. Боярский, Шумяцкий, Городинский, Мордвинов, Марченко, Амаглобели, Мутных и др.

В конце заседания были намечены конкретные пути дальнейшего развертывания обсуждения на различных участках искусства, в связи со статьями «Правды».

«Вратарь республики». Реж. С. Тимошенко, оператор В. Даншевский. На снимке: заслуж. арт. респ. Т. Гурецкая, заслуж. арт. респ. А. Горюнов, арт. Л. Глазова, В. Соловцов и Я. Гудкин.

Фото Г. Агранян.

217 УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Всесоюзный комитет по делам искусств приступил к приему учебных заведений от Наркомпроса, областных отделов народного образования и отдельных хозяйственных органов. Всего по Союзу в ведение Комитета по делам искусств переходит 217 учебных заведений — консерваторий, музыкальных, театральных, цирковых и художественных техникумов, Ленинградская академия художеств, Московский институт изобразительных искусств, ВГИК, киноинституты Ленинграда и Киева, театральные студии, институты и т. п.

Управление учебных заведений комитета ведет работу по уточнению учебных профилей и созданию стабильных программ переходящих к нему институтов и техникумов.

В ближайшие дни управление примет в свое ведение Высший государственный институт кинематографии. Будет проведена специальная проверка состояния института и приняты конкретные мероприятия по улучшению положения института для обеспечения подготовки высококвалифицированных кинематографических кадров.

В СТУДИИ МОСФИЛЬМ

✸ Пущен в производство фильм из истории гражданской войны — **«Юность»**. Ставит молодой режиссер Розинченко. Сценарий Ничволодовой.

Подготовительные работы ведутся одновременно по всем звеньям. Режиссер заканчивает монтажный сценарий, оператор Солодков составляет оперативную экспликацию, художник Фельдман подготовляет эскизы декораций и костюмов. На основе этих материалов составляется генеральный план постановки.

В начале апреля должны начаться первые с'емки.

✸ Сверх плана первого квартала пускается в производство сценарий Шаховского «Гаврош».

Ставить будет режиссер Татьяна Лукашевич под руководством заслуженного деятеля искусств режиссера Г. Рошаля.

✸ Режиссер Д. Марьян успешно отснял эпизод на зимней натуре — единственный в фильме «Мужество».

Несмотря на то, что подготовительный период еще не закончен, с'емки решили провести в этом году, чтобы не задерживать с'емок фильма до следующей зимы.

✸ Закончены с'емки картины режиссера Александрова «Цирк». По плану в марте должны быть закончены монтаж и озвучание.

✸ Для картины режиссера Мачерета «Лицо героя» производятся небольшие до'емки воздушных боев. Над искусственным пейзажем, на фоне нарисованного неба летают на тонких нитях игрушечные макеты самолетов, которые должны выглядеть на экране, «как настоящие».

✸ В районе Горбатого моста на Красной Пресне идут с'емки баррикадных боев 1905 года для картины режиссера В. Строевой «Поколение победителей».

Снег тает на глазах, зимняя натура уходит с каждым часом, и около баррикад дежурят десятки грузовиков, засыпая улицу снегом перед с'емкой каждого кадра.

✸ Отправилась в экспедицию в район Ашхабада группа режиссера М. Ромма по картине «Тринадцать».

✸ С'емочные группы по графической мультипликации, входившие ранее в ХПО № 5 студии Мосфильм, выделены в самостоятельную административную единицу вне системы Мосфильм.

В ХПО № 5 осталась только три группы объемной мультипликации: режиссера Итушко (фильм «Голубая звезда»), режиссеров Склит и Красного (фильм «Завещание») и Сарры Мокиль (фильм «Лиса и волк»).

НОВЫЕ ТЕАТРЫ

СТАЛИНГРАД. (От наш. корр.). Трест кинофикации ассигновал на строительство новых кинотеатров в Сталинграде, Астрахани и Элисте 1.280 тыс. руб.

Эти кино будут оборудованы по последнему слову техники.

ЗА РУБЕЖОМ.

«НОВЫЕ ВРЕМЕНА» НЕ ДОПУЩЕНЫ В ГЕРМАНИЮ

По приказу Геббельса в Германии запрещено демонстрирование фильма Чаплина «Новые времена». Представитель министерства пропаганды заявил журналистам, что хотя фильм еще не показан германской цензуре, но уже принято решение возбранить его к демонстрированию на германских экранах. Подручный Геббельса прибавил, что запрещение вызвано не столько предполагаемыми «марксистскими» тенденциями картины, сколько убеждением германских властей в еврейском происхождении Чаплина.

Следует отметить, что еще в первые месяцы захвата власти германскими фашистами имя Чаплина фигурировало в опубликованном национал-социалистами списке «опасных неарийцев» с пометкой: «еще не повешен».

ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА

★ По данным министерства торговли США, в 1935 году в Соединенных штатах было 18.508 кинотеатров на 11.308.040 мест. Из них действовали 15.378 кинотеатров на 10.099.920 мест, в 1935 г. 41 американской кинофирмой было приобретено 614 сюжетов для фильмов за 3.070.000 долларов. 52 проц. этих сюжетов составили оригинальные произведения, 37 проц. — романы и 11 проц. — театральные пьесы.

★ Чтобы предупредить массовое закрытие провинциальных кинотеатров, венгерское правительство постановило освободить на этот год значительное число театров от уплаты налогов.

★ В Париже организован новый киноклуб, ставящий своей целью создать под покровительством Сорбонны (Парижский университет) своего рода «кинотеку» классических произведений кинематографии. Эти фильмы будут демонстрироваться в новом клубе раз в неделю.

★ На 706 фильмов, показанных в Англии в 1935 году, 478 были американского и 189 — английского происхождения. На долю остальных стран пришлось только 40 фильмов, в том числе 10 — французских и 7 — германских.

★ В ближайшее время фирма «Пари-Колор» выпускает первый во Франции полнометражный цветной фильм «Умирающая земля» по известному роману Рене Базена, рисующему разорение деревни. В главной роли — известный артист Пьер Ларкей.

★ Картину «Страх» по известной повести Стефана Цвейга ставят совместно парижская фирма «Просино» и венская фирма «Стандарт-фильм». Главную роль играет Габи Морлей, постановщик — Туржанский.

Проектор с оптическим выравниванием

Оптической лабораторией научно-исследовательского Кинофотоинститута ведется работа над созданием проектора для узкой пленки с оптическим выравниванием. В проекторе будет осуществлено плавное движение пленки, а не прерывистое, как в обычном аппарате. А свет будет появляться через серию маленьких зеркал. Авторы проекта—М. А. Гутман и Е. И. Баскаков.

Выгоды новой конструкции заключаются в том, что износ пленки при плавном ее движении будет в несколько раз меньше. Это особенно важно для несгораемой пленки, которая обладает меньшей прочностью, чем обычная. В конструкции сделано приспособление для замедления темпа проекции, в пределах до двух кадров в секунду. Это требование предъявляется к аппарату для школьных и учебных аудиторий, где часто бывает необходимость детально рассмотреть отдельные куски фильма.

При 50-ваттной лампе, которая стоит и на большинстве «газовских» передвижек, новый проектор сможет дать изображение на экран размером полтора на два метра, при хорошей освещенности. Обтюратора в новом проекторе не будет. Габариты узкопленочника—не больше обыкновенного патефона.

ПЕРЕХОДЯЩЕЕ ЗНАМЯ

ЦК кинофоторабочих учредил переходящее красное знамя московских кинотеатров, соревнующихся на лучшее обслуживание зрителей. В мае прошлого года знамя впервые было вручено кинотеатру «Художественный». В феврале 1936 года была вновь проведена проверка работы московских кинотеатров. Комиссия установила, что «Художественный» кинотеатр и в этом году идет впереди других кинотеатров Москвы.

Президиум ЦК союза кинофоторабочих постановил оставить знамя за коллективом театра «Художественный».

„ПОД СПУДОМ"

У режиссера-мультипликатора Мостехфильм тов. Шубина возникла интересная идея: использовать кино в работах архитекторов по реконструкции и планированию новой Москвы. Тов. Шубин предложил средствами об'емной мультипликации и макетно-трюковой с'емки снимать намечаемые к рассмотрению архитектурные проекты новых улиц, площадей, отдельных зданий и архитектурных ансамблей. Демонстрация проектов с экрана должна дать наглядное представление о будущем строительном об'екте. При помощи кино можно создать впечатление, что зритель проходит по будущей улице среди новых домов и архитектурных ансамблей и видит их с различных точек. Фильмы по каждому значительному проекту помогут обсудить будущие постройки на широкой общественности. Фильм сумеет выполнить роль прекрасного агитатора и одновременно окажет значительную роль в деле передачи опыта архитекторов столицы всем строительным организациям Союза.

Комиссия специалистов (тт. Птушко, Нильсен и др.) поддержала, что предложение тов. Шубина вполне осуществимо.

Ряд московских архитекторов признал предложение тов. Шубина чрезвычайно интересным и высказал пожелание его использовать в практической работе.

10 августа 1935 года тов. Шубин подал подробную докладную записку со своим предложением управляющему треста Совэтхфильм и директору студии Мостехфильм.

После запроса из директивных органов в ГУКФ сообщили, что материалы пересланы на отзыв в Моссовет. Передав в дальнейшем предложение тов. Шубина опять в трест Совэтхфильм, ГУКФ на этом успокоился. В Моссовете признали предложение тов. Шубина чрезвычайно интересным и полезным, но работы по фильмам еще до сих пор не начаты.

Трест Совэтхфильм продолжает держать предложение тов. Шубина «под спудом».

Ц. Э.

«Посланница мира и дружбы» английских железнодорожников, 15-летняя Одре Моссон, приехавшая в Москву с женской делегацией, посетила кинотеатр «Художественный». На снимке: Одре Моссон с матерью и секретарем делегации тов. Нильсеном беседует с директором театра тов. Ивановым

ЛЫЖНЫЙ ПОХОД

В честь X с'езда комсомола стахановцы ленинградского завода «Кинап» провели лыжный пробег по маршруту Ленинград—Куйбышев. В состав команды вошли лучшие комсомольцы-производственники тт. Федорович, Куданов, Артемьев и Демидов. Все они перевыполняют свои производственные нормы от 180 до 400 процентов. Трое из них в этом году идут в Красную армию.

Комиссар пробега — старый рабочий мастер штамповки тов. Федоров, работающий на «Кинап» с первого дня его организации. Ему 47 лет.

Расстояние от Ленинграда до Куйбышева (1850 километров) лыжники прошли за 22 с половиной ходовых дня. Они делали в среднем по 82 километра в день — на 2 километра больше, чем предусматривал график. Участники похода рассказывают, что условия похода были неблагоприятны, так как в некоторые дни мороз достигал 30 градусов.

По пути следования похода лыжники проверили 11 звуковых киноустановок с аппаратурой ленинградского завода. Все установки работали вполне исправно, и механики давали положительные отзывы. В Куйбышеве ленинградцы передали заводу «Кинап» рапорт ленинградского завода. По поручению своего завода участники пробега заключили с куйбышевским заводом «Юнгаз» социалистический договор на лучшее выполнение производственной программы 1936 года.

13 марта лыжники приехали в Москву и были приняты заместителем начальника ГУКФ тов. Чужиным. На приеме лыжники поделились своими впечатлениями и передали тов. Чужину текст социалистического договора двух заводов.

Приказом по ГУКФ все участники лыжного перехода награждены фотоаппаратами и денежной премией.

А. Ш.

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — КИНОФОТОИЗДАТ

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Кузнецкий Мост, д. 22, тел. 5-22-89.

20 марта В МОСКОВСКИХ КИНО-ТЕАТРАХ БОЛЬШОЙ ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

Мы из Кронштадта

производство Мосфильм 1936 г.

Автор сценария — ВСЕВОЛОД ВИШНЕВСКИЙ. ● Постановка режиссера — Е. ДЗИГАН. ● Директор производства — И. ВАЙСФЕЛЬД. Сорежиссер — Г. БЕРЕЗКО. ● Музыка и звукооформление — Н. КРЮКОВ. ● Ассистент режиссера — А. ВОЛКОВ. ● Оператор — Н. НАУМОВ-СТРАЖ. Второй оператор — Я. БЕРЛИНЕР. ● Звукооператор — П. ПАВЛОВ. ● Художник — В. ЕГОРОВ. ● Директор с'емочной группы — Л. ХМАРА.

В главных ролях: РАИСА ЕСИПОВА, В. ЗАЙЧИКОВ, Г. БУШУЕВ, Н. ИВАКИН, О. ЖАКОВ, П. КИРИЛЛОВ, Э. ГУНИ, МИША ГУРИНЕНКО, Ф. СЕЛЕЗНЕВ, П. СОБОЛЕВСКИЙ.

Уполном. Главлита — Б 20470.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.